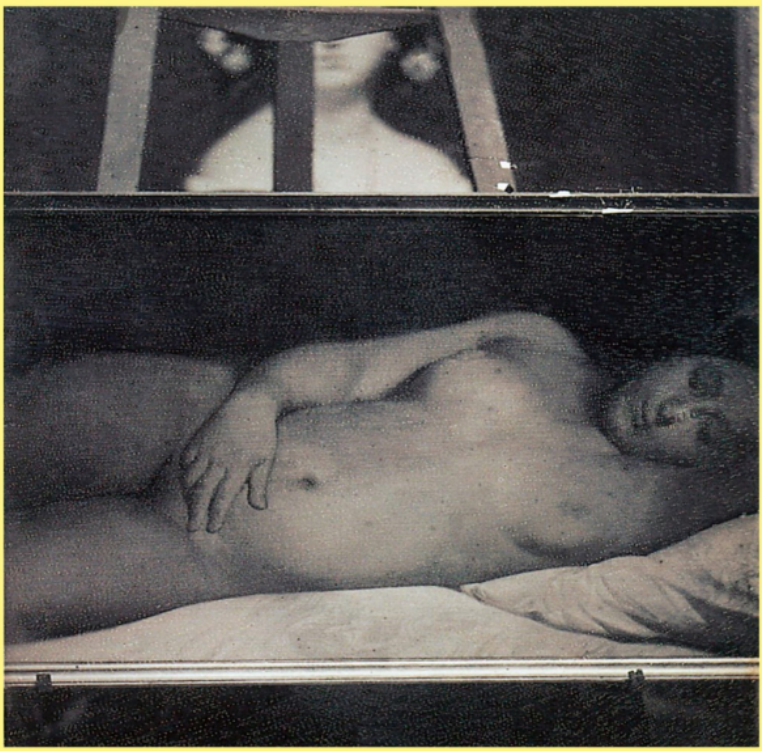
ROBERTO CALASSO

La Folie Baudelaire



ANAGRAMA
Panorama de narrativas

LA FOLIE BAUDELAIRE

ROBERTO CALASSO

ANAGRAMA
Panorama de narrativas

Título de la edición original:
La Folie Baudelaire

Edición en formato digital: diciembre de 2020

© imagen de cubierta, Désiré-François Millet, «Cuadro con mujer desnuda acostada de Jean-Auguste-Dominique Ingres» (ca. 1852). Musée Ingres, Montauban. © Musée Ingres, Montauban / foto Guy Roumagnac

© de la traducción, Edgardo Dobry, 2011

© Adelphi Edizioni, 2008

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2011
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-4223-4

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es

a la memoria de Enzo Turolla

I. LA OSCURIDAD NATURAL DE LAS COSAS

Pido a todo hombre que piensa me muestre lo que subsiste de la vida.
BAUDELAIRE

Baudelaire le proponía a su madre Caroline encuentros clandestinos en el Louvre: «No hay otro lugar en París donde se pueda conversar mejor; hay calefacción, se puede esperar sin aburrirse y por otra parte es el lugar de encuentro más decente para una mujer.» El miedo al frío, el terror del aburrimiento, la madre tratada como una amante, la clandestinidad y la decencia sumados en el lugar del arte: sólo Baudelaire podía combinar estos elementos casi sin darse cuenta, con completa naturalidad. Era una invitación irresistible, que se hace extensiva a quienquiera que la lea. Se puede responder a esa invitación vagando por Baudelaire como por uno de los Salons sobre los que escribió -o incluso como por una Exposición Universal-. Encontrando de todo, lo memorable y lo efímero, lo sublime o la baratija; y pasando continuamente de una sala a otra. Pero si entonces el fluido aglutinante era el aire impuro de su tiempo, ahora lo será una nube opiácea, en la que esconderse y recuperar fuerzas antes de volver al aire libre, en las vastas superficies, letales y pululantes, del siglo XXI.

«Todo lo que no es inmediato es nulo» (Cioran, una vez, conversando). Incluso sin hacer concesiones al culto de la expresión silvestre, Baudelaire poseyó como pocos el don de la inmediatez, la capacidad de no excluir palabras que enseguida corren en la circulación mental de quien las encuentra y allí permanecen, a veces en estado latente, hasta que un día vuelven a resonar intactas, dolorosas y encantadas. «En voz baja, ahora conversa con cada uno de nosotros», escribe Gide en su introducción a *Les Fleurs du mal* de 1917. Frase que debe haber impactado a Benjamin, pues la encontramos en los materiales para el libro sobre los *passages*. Hay algo en Baudelaire (como más tarde en Nietzsche) tan íntimo como para anidar en esa selva que es la psique de cualquiera, sin volver a salir. Es una voz «apagada como el rumor de los coches en la noche de los *boudoirs*

acolchados», dice Barrès, repitiendo las palabras de un oculto apuntador, que es el propio Baudelaire: «No se oye otra cosa que el rodar de algún coche de punto tardío y extenuado.» Es un tono que sorprende «como una palabra dicha al oído en un momento en que no se la esperaba», según Rivière. En los años en torno a la Primera Guerra Mundial esa palabra parecía haberse vuelto un huésped indispensable. Repicaba en un cerebro febril, mientras Proust escribía su ensayo sobre Baudelaire enhebrando citas de memoria como si fuesen canciones infantiles.

Para quien está rodeado y como atormentado por la desolación y el agotamiento, es difícil encontrar algo mejor que una página de Baudelaire. Prosa, poesía, poemillas en prosa, cartas, fragmentos: todo sirve. Pero, si es posible, prosa. Y, dentro de la prosa, aquella sobre los pintores. Quizá sobre los pintores hoy ignorados, de los que apenas se conoce el nombre y las pocas palabras que Baudelaire les ha dedicado. Lo observamos en su *flânerie*, en medio de una masa bullente, y tenemos la impresión de que un nuevo sistema nervioso se está superponiendo al nuestro y lo somete a frecuentes, mínimos golpes y heridas. Así una sensibilidad torpe y árida se ve constreñida a despertarse.

Existe una *ola Baudelaire* que lo atraviesa todo. Tiene su origen antes de él y se propaga más allá de todo obstáculo. Entre los picos y las caídas de esa ola se reconocen Chateubriand, Stendhal, Ingres, Delacroix, Sainte-Beuve, Nietzsche, Flaubert, Manet, Degas, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Laforgue, Proust y otros, como si fueran investidos por esa ola y, por momentos, sumergidos. O como si fuesen ellos quienes chocaran con la ola. Arranques que se cruzan, divergen, se bifurcan. Remolinos, vórtices repentinos. Después sigue la corriente. La ola continúa su viaje, dirigida siempre hacia el «fondo de lo desconocido», de donde provenía.

Sentimiento de gratitud y de exaltación, cuando se leen estas líneas de Baudelaire sobre Millet: «El estilo le trae mala suerte. Sus campesinos son pedantes que tienen una opinión elevada de sí mismos. Muestran un embrutecimiento sombrío y fatal que da ganas de odiarlos. Ya sea que cosechen, siembren, hagan pastar a las vacas o esquilen a los animales tienen siempre el aspecto de estar diciendo: "¡Pobres desheredados de este mundo, somos nosotros quienes los fecundamos! ¡Cumplimos una misión, ejercemos un sacerdocio!"»

El público circulaba por los Salons provisto de un cuadernillo que indicaba el tema de cada cuadro. Juzgar un cuadro consistía en evaluar la adecuación de la representación visual al asunto ilustrado. Generalmente, eran de tema histórico (o mitológico). El resto eran

paisajes, retratos o cuadros de género. El desnudo se insinuaba aprovechando cualquier oportunidad ofrecida por episodios mitológicos o históricos o bíblicos (así, la Esther de Chassériau, arquetipo regio de toda *pin-up*). O, en otras ocasiones, quedaba protegido por la etiqueta de género orientalista. Baudelaire observó un día a dos soldados que visitaban el Salon. Permanecían en «contemplación perpleja frente a un interior de cocina: "Pero, entonces, ¿dónde está Napoleón?", decía uno (el catálogo estaba equivocado en el número, y la cocina estaba marcada por el número que correspondía en verdad a una batalla célebre). "¡Imbécil!", le dijo el otro, "¿no ves que preparan la sopa para su regreso?" Y se iban contentos con el pintor y contentos consigo mismos».

Los *Salons* de Diderot son el principio de toda crítica deambulante, caprichosa, intolerante, temperamental, que se vuelve hacia los cuadros como si fueran personas, gira curiosa entre paisajes y figuras, usa las imágenes como trampolines y pretextos para ejercicios de metamorfosis a los que se abandona con la misma prontitud con que después se desembaraza. *Hacer un Salon* puede también equivaler a dejar correr frente a los ojos una secuencia de imágenes que representan, en hileras ordenadas, los movimientos más dispares de la vida: del mutismo inaccesible de la naturaleza muerta a los episodios solemnes de la Biblia y las ceremonias grandilocuentes de la Historia. Para un hombre como Diderot, de mente voluble y dispuesta prácticamente a todo, el Salon se convertía en la ocasión más adecuada para poner al descubierto ese laboratorio turbulento y siempre activo que tenía en la cabeza.

Diderot no tenía exactamente *un* pensamiento, sino la capacidad de hacer surgir el pensamiento. Bastaba darle una frase, una interrogación. Desde ahí, si se abandonaba a su violento automatismo, Diderot podía llegar a cualquier parte. Y, en el trayecto, descubrir un montón de cosas. Pero no se detenía. Casi no sabía lo que descubría. Porque era sólo un paseo, un encadenamiento entre tantos. Diderot era lo contrario de Kant, que debía legitimar cada frase. Para él, cada frase era infundada en sí, pero aceptable si impulsaba a seguir adelante. Su ideal era el movimiento perpetuo, una continua vibración que no permitía recordar de dónde se había partido y dejaba que el azar decidiera el punto en el que detenerse. Por eso Diderot dijo de los *Salons*: «No hay ninguna de mis obras que se me parezca tanto.» Porque los *Salons* son puro movimiento: no sólo se pasa de un cuadro al otro sin cesar, sino que se entra en los cuadros, se sale, y a veces nos perdemos: «Es un método bastante bueno para describir los cuadros, sobre todo campestres, el de entrar en el lugar de la escena de derecha a izquierda, y siguiendo al avanzar el borde inferior

describir los objetos a medida que se presentan.» El paseo de Diderot por el Salon, con su proceder sesgado, irregular, turbulento, sujeto a continuas distracciones, digresiones, divagaciones, anuncia el paso mismo que asumirá no ya el pensamiento sino la entera experiencia. Frente al mundo ya no se podrá decir más que esto: «He dado a la impresión el tiempo de llegar y de entrar.»

Cuando Baudelaire vio por primera vez su nombre (entonces Baudelaire Dufaÿs) en la portada de un delgado libro -el *Salon de 1845*-, pensó que enseguida alguien se daría cuenta de la afinidad de esas páginas con las de Diderot. A Champfleury le envió esta nota: «Si queréis escribir un artículo *ligero*, hacedlo sin duda, basta con que no me haga demasiado daño.

»Pero, *si queréis darme satisfacción*, escribid algunas líneas serias y HABLAD de los *Salons de Diderot*.

»Las DOS COSAS juntas *serían quizá lo mejor.*»

Champfleury respetó el deseo de su amigo y en el *CorsaireSatan* de pocos días más tarde se podía leer, en un artículo anónimo: «M. Baudelaire-Dufaÿs es audaz como Diderot, sin la paradoja.»

Pero ¿qué había en Diderot para atraer a Baudelaire? No era sin duda «el culto de la naturaleza», esa «gran religión» que unía a Diderot con Holbach y era del todo ajena a Baudelaire. Ante todo la atracción se debía a cierto transcurso del pensamiento, a cierta capacidad de oscilación psíquica en la que -como Baudelaire escribió de un personaje teatral de Diderot«la sensibilidad va unida a la ironía y al cinismo más extraño». Y, además, ¿no se adscribe acaso a las coincidencias fatales el hecho de que Diderot haya sido uno de los primeros franceses en nombrar el *spleen*? Así le escribía a Sophie Volland el 28 de octubre de 1760: «¿No sabéis qué es el *spleen* o vapores ingleses? Yo tampoco lo sabía.» Pero su amigo escocés Hoop lo ilustraría acerca de ese nuevo flagelo.

En todos los aspectos, Diderot era terreno congenial para Baudelaire, que al fin no pudo contenerse y desveló sus cartas en una nota al *Salon de 1846*: «Recomiendo a aquellos a quienes mis piadosas cóleras hayan podido escandalizar la lectura de los *Salons* de Diderot. Entre otros ejemplos de caridad bien entendida, encontramos que el gran filósofo, a propósito de un pintor que le habían recomendado y que tenía una familia a la que mantener, dijo que había que abolir o sus cuadros o su familia.» En vano se buscará ese pasaje en los *Salons* de Diderot. Pero sin duda era así como le hubiese gustado a Baudelaire que escribiese Diderot.

En la cadena de la insolencia, la impertinencia y la inmediatez que liga los *Salons* de Diderot con los de Baudelaire existe un eslabón intermedio: la *Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal. Impreso en

1817 para un público prácticamente inexistente, este libro debió parecer al joven Baudelaire como un viático precioso. No tanto por la comprensión de los pintores, que nunca fue el fuerte de Stendhal, sino por su manera desenfadada, expeditiva, ligera, como de quien está dispuesto a todo menos a aburrirse mientras escribe. Stendhal había saqueado a Lanzi para ahorrarse ciertas fatigosas tareas (descripciones, datos, detalles) en la redacción del libro. Baudelaire en cambio se apropió de dos pasajes del libro de Stendhal por devoción, según la regla por la cual el verdadero escritor no toma en préstamo sino que roba. Lo hizo en el punto más delicado de su *Salon de 1846*, allí donde se refiere a Ingres. Toda la historia de la literatura -la historia secreta que nadie estará nunca en condiciones de escribir sino parcialmente, porque los escritores son demasiado hábiles para esconderse- puede ser vista como una sinuosa guirnalda de plagios. Entendiendo no aquellos funcionales, debidos a la prisa o la pereza, como los obrados por Stendhal sobre Lanzi; sino los otros, fundados en la admiración y en un proceso de asimilación fisiológica que es uno de los misterios mejor protegidos de la literatura. Los dos pasajes que Baudelaire sustrae a Stendhal están perfectamente entonados con su prosa e intervienen en un momento crucial de la argumentación. Escribir es aquello que, como el eros, hace oscilar y vuelve porosos los límites del yo. Todo estilo se forma por sucesivas campañas -con pelotones de incursores o con ejércitos enterosen territorio ajeno. Quien quisiera dar un ejemplo del timbre inconfundible del Baudelaire crítico podría incluso escoger algunas de sus líneas que originalmente pertenecieron a Stendhal: «M. Ingres dibuja admirablemente bien, y dibuja rápido. En sus bocetos toca naturalmente el ideal; su dibujo, por lo general poco cargado, no contiene muchos trazos; pero cada uno aporta un contorno importante. Comparadlos con los dibujos de todos estos obreros de la pintura -discípulos suyos, en muchos casos-; muestran las minucias ante todo, y por eso gustan al vulgo, cuyo ojo, en todos los géneros, se abre sólo a lo pequeño.»

Existe además otro caso: «*lo Bello no es más que la promesa de felicidad*». Baudelaire debía de tener en mucha estima estas palabras, que son una variación de Stendhal, dado que las cita tres veces en sus escritos. Las había encontrado en *De l'amour*, libro que hasta entonces circulaba entre una minoría de los *happy few*. Stendhal no se refería al arte, sino a la belleza femenina. El hecho de que esta célebre definición de la belleza no abrigaba implicaciones metafísicas se puede deducir de una anotación en *Rome, Naples et Florence*. Son las cinco de la mañana y Stendhal sale, todavía encantado, de un baile de la sociedad de comerciantes de Milán. Anota: «Nunca en mi vida había visto una reunión de mujeres tan bellas; su belleza hace bajar la mirada. Para un francés, ésta tiene un carácter noble y sombrío que

hace pensar en la felicidad de las pasiones mucho más que en los placeres pasajeros de una galantería vivaz y alegre. La belleza es siempre, me parece, una *promesa de felicidad.*» Se advierte enseguida el brío infantil, el *presto* de Stendhal. Baudelaire, basándose en esas palabras, enfilará otro camino. Stendhal piensa en la vida y se complace. Baudelaire no puede contenerse de inervarle un pensamiento, operando un desplazamiento decisivo: desvía las palabras de Stendhal hacia el arte y, en lugar de «belleza», habla de «lo Bello». Ya no se trata del atractivo femenino sino de una categoría platónica. Y aquí acontece el choque con la *felicidad*, que la especulación estética -incluso en Kant- no había conseguido todavía vincular a lo bello. Por otra parte, con esta leve e impetuosa torsión del discurso, la «promesa» desarrolla un halo escatológico. ¿Cuál sería la felicidad que se preanuncia en lo Bello? Sin duda no aquella celebrada con petulancia en el Siglo de las Luces. Baudelaire no se sintió nunca tentado, debido a su constitución, de seguir esa vía. Pero ¿de qué otra felicidad puede tratarse? Es como si ahora esa *promesse du bonheur* se refiriese a la vida perfecta. A algo que supera lo estético y lo absorbe en sí. Ésta es -de Baudelaire más que de Stendhal- la luz utópica en la que la *promesse du bonheur* volverá a aflorar casi un siglo más tarde: en las *Minima moralia* de Adorno.

En el momento en que aparece la fotografía -momento que iba a reproducirse infinitas veces más de lo acostumbrado-, ya estaba dispuesta para acogerla una *concupiscentia oculorum* en la que algunos seres se reconocían, con la complicidad inmediata de los perversos. «Este pecado es nuestro pecado… Nunca un ojo fue más ávido que el nuestro», precisó Gautier. La voz de Baudelaire se confundía con la suya: «muy jóvenes, mis ojos colmados de imágenes pintadas o grabadas no habían podido saciarse nunca, y creo que los mundos podrían acabarse, *impavidum ferient*, antes de que yo me vuelva iconoclasta». En cambio, había surgido una pequeña tribu de iconólatras. Exploraban los meandros de las grandes ciudades, sumergiéndose en las «delicias del caos y de la inmensidad», repletas de simulacros.

La avidez de los ojos, nutrida por los innumerables objetos de arte examinados y escrutados, son un estímulo poderoso para la prosa de Baudelaire. Adiestraba su pluma para «luchar contra las representaciones plásticas». Era una *hypnerotomachia*, una «lucha de amor en sueños», más que una guerra. A Baudelaire no le interesaba inventar desde la nada. Sentía la necesidad de elaborar un material preexistente, un fantasma entrevisto en una galería o en un libro o por la calle, como si la escritura fuese ante todo una obra de transposición de las formas de un registro a otro. Así nacieron algunas de sus frases

perfectas, que se dejan contemplar largamente, y dejan olvidar enseguida que podían ser también la descripción de una acuarela: «El carruaje llevado al trote largo, por una avenida rayada de luces y sombras, las bellezas recostadas como en una navecilla, insolentes, escuchando vagamente las galanterías que caen en su oído y abandonándose con pereza a la corriente del paseo.» Muy poco podrá entender de Baudelaire quien no participe en alguna medida de su única devoción, que se vuelve hacia las imágenes. Si una confesión suya debe ser entendida literalmente, y con todas sus consecuencias, es aquella que se declara en una frase de *Mon cœur mis à nu*: «Glorificar el culto de las imágenes (mi grande, mi única, mi primitiva pasión).»

Se encamina la escritura de un libro cuando quien escribe se descubre magnetizado en cierta dirección, por un arco de la circunferencia, que a veces es mínimo, delimitable en pocos grados. Entonces todo aquello que viene al encuentro -incluso un manifiesto o una insignia o palabras oídas por casualidad en un café o en un sueño- se deposita en una zona protegida como material en espera de elaboración. Así actuaban los Salons sobre Baudelaire. Cada vez eran un pretexto para que repicasen los acordes inconfundibles de su prosa en formación -y también de los versos-. Observémoslo en movimiento: Baudelaire está pasando revista a los cuadros del Salon de 1859 y llega a la pintura de asunto militar. Vasta zona deprimente. Porque «este género de pintura, si se piensa bien, exige la falsedad o la insignificancia». Pero el cronista tiene su misión y procede, encontrando incluso algo admirable: un cuadro de Tabar en el que los uniformes resaltan como amapolas sobre «un gran océano verdeante». Es una escena de la guerra de Crimea.

Aquí, de improviso, como un caballo dosalbo, Baudelaire *se aparta* de su recorrido obligado y se lanza a varias líneas definitivas sobre el proceso imaginativo: «pues la fantasía es tanto más peligrosa cuando es más fácil y abierta; peligrosa como la poesía en prosa, como la novela, se parece al amor que inspira una prostituta y que cae muy rápido en la puerilidad o en la bajeza; peligrosa como toda libertad absoluta. Pero la fantasía es vasta como el universo multiplicado por todos los seres pensantes que lo habitan. Es la primera cosa interpretada por el primero que llega; y, si éste no tiene el alma que arroja una luz mágica y sobrenatural sobre la oscuridad natural de las cosas, es una inutilidad horrible, es la primera que llega mancillada por el primero que llega. Aquí, pues, ya no hay analogía, sino azar; confusión y contraste, un campo abigarrado por la ausencia de una cultura ordenada». Son líneas que, de pronto, salpican muy lejos. Es una mezcla de autobiografía, historia literaria y metafísica, como

nadie había osado hasta entonces y que nadie seguramente notaría en esa crónica de un Salon similar a tantos que lo habían precedido y que lo seguirían. Pero precisamente aquí, como los uniformes-amapola de Tabar, «una luz mágica y sobrenatural» resalta sobre «la oscuridad natural de las cosas». En estas últimas seis palabras resuena uno de esos acordes que *son* Baudelaire. En vano lo buscaremos bajo el dedo de Hugo o de Gautier. La «oscuridad natural de las cosas»: es la percepción más común, la que aglutina el conjunto. Pero se debía llegar a Baudelaire para que fuera nombrada. Baudelaire debía esconder esas palabras en el comentario a uno de los muchos de asunto militar. Algo similar sucede en el modo en el que Baudelaire mismo se deja percibir. Con frecuencia a través de fragmentos de versos o de frases dispersas en su prosa. Es suficiente, sin embargo. Baudelaire actúa como Chopin (el primero que acercó ambos nombres fue Gide, en una nota a un artículo de 1910). Penetra allí donde otros no llegan, como un susurro irreprimible, porque su fuente sonora es indefinida y demasiado cercana. Chopin y Baudelaire se reconocen ante todo por el timbre, que puede sobrevenir a ráfagas desde un piano escondido detrás de persianas medio bajas o recortarse entre el polvillo de la memoria. En ambos casos, hiere.

¿Qué se proponía Baudelaire al escribir «Aquí, pues, ya no hay analogía, sino azar»? Era un gesto brusco, resolutivo. ¿Lo tácito? Si no hay analogía, no hay pensamiento, no hay modo de exponer, de elaborar la «oscuridad natural de las cosas». *Analogía*, esta palabra con mala fama entre los filósofos de las Luces, poco rigurosa, inesperada, establecida -como la metáfora- en el vasto territorio de lo impropio, se revelaba ahora, para Baudelaire, como la clave única para acceder a ese conocimiento «que arroja una luz mágica y soberana sobre la oscuridad natural de las cosas». ¿Existen acaso otras formas del conocimiento? Ciertamente, no para Baudelaire. Para él la analogía es una ciencia. Quizá incluso la ciencia suprema, si la imaginación es la «reina de las facultades». En efecto -como Baudelaire explicará en la memorable carta a Alphonse Toussenel- «*la imaginación* es la más *científica* de las facultades, puesto que es la única que comprende *la analogía universal*, o aquello que una religión mística llama la *correspondencia*». De aquí el sentimiento de incomodidad, de intolerancia, de rechazo cuando alguien usa una *falsa analogía*. Es como asistir a un cálculo fundado sobre un error evidente, que repercute en el conjunto, pero que es tolerado porque la mayoría considera que la analogía es algo ornamental o no vinculante. En esas líneas de una carta ocasional a un fourierista antisemita y estudioso de una zoología fantástica Baudelaire había encontrado la ocasión para evocar a su Musa, que se llamaba Analogía.

Pero ¿cómo apareció la *analogía* en Baudelaire? Era un concepto

que hubiera podido encontrar en Ficino o en Bruno, en Paracelso o en Böhme, en Kircher o en Fludd. Incluso, en años más recientes, en Baader o en Goethe. Pero Baudelaire quiso encontrarla -inicialmente- todavía más cerca, en alguien que oscilaba entre el estro visionario y la demencia: Fourier. En los lugares más variados de su obra de verboso incontenible se nombra con frecuencia, de hecho, la *analogía universal*, en cuanto respuesta a toda pregunta. Inútil poner a prueba el tejido especulativo, inconsistente como siempre en Fourier. Pero Baudelaire señalaría en una ocasión, de pasada pero con trazo firme, los motivos de esa fugaz inclinación juvenil: «Un día llegó Fourier con la intención de revelarnos pomposamente los misterios de la *analogía*. No niego el valor de algunos de sus minuciosos descubrimientos, aunque personalmente creo que su cerebro era demasiado "exacto" materialmente como para no cometer errores y alcanzar la certeza moral de la intuición.» Detrás de Fourier se perfilaba la sombra de otro excéntrico, mucho más afín a Baudelaire: Swedenborg. «De hecho, Swedenborg, que poseía un alma notablemente más grande, nos había enseñado ya que *el cielo es un gran hombre*, que todo, forma, movimiento, número, color, perfume, en lo *espiritual* como en lo *natural*, es significativo, recíproco, converso, *correspondiente.*» Esta última palabra es reveladora. *Analogía* y *correspondencia* son, para Baudelaire, términos equivalentes («Fourier y Swedenborg, uno con sus *analogías*, el otro con sus *correspondencias*, se han encarnado en el vegetal y en el animal que caen bajo vuestra mirada y, en vez de enseñar a través de la voz, adoctrinan con la forma y el color»). Al escribir sobre Wagner, Baudelaire pone en juego una singular sagacidad. Para reforzar su argumentación -y como apelando a una autoridad anónima- cita las dos cuartetas del soneto «Correspondances», que está en el umbral de *Les Fleurs du mal* como el psicopompo del lugar. La frase que precede e introduce esos versos nuevamente afirma el nudo indisoluble de las correspondencias con la analogía: «las cosas se han expresado siempre a través de una analogía recíproca, desde el día en que Dios ha proferido el mundo como una compleja e indivisible totalidad».

En otras épocas -y por última vez en el pansófico siglo XVII-, sobre la base de similares axiomas se construían arquitecturas mesopotámicas, con tablas giratorias de *signaturae*, capaces de ligar en una minuciosa contabilidad todos los estratos del cosmos. ¿Pero en los tiempos de Baudelaire? ¿Con los acreedores persiguiéndolo y *Le Siècle* proclamando cada día los fastos del progreso, este «pérfido fanal» que «arroja tinieblas sobre todos los objetos de la conciencia»? En la época de Baudelaire quien piensa se ve constreñido a cometer un «pecado infinito», ese que, según Hölderlin, había tenido origen en Edipo: *interpretar infinitamente*, sin un *primum* y sin una conclusión, en un

movimiento incesante, abrupto, fragmentado y recurrente. Lo verdaderamente *moderno* que toma forma en Baudelaire es esa cacería de imágenes, sin principio ni fin, aguijoneado por el «demonio de la analogía». Para que las correspondencias puedan colocarse en su justo *locus* hace falta un canon al que referirse. Pero ya en los tiempos de Baudelaire era obvio que todos los cánones habían colapsado. Poco después esas condiciones se convertirían en la normalidad misma. No subsistía ya ninguna ortodoxia de la interpretación, como en cambio se daba en la China arcaica, en la que la *etiqueta* permitía transmitir, en las formas debidas, un pensamiento preexistente, fundado sobre una red de correspondencias. Ahora, si ciertos cánones trataban de imponerse, era obligado deshacerse de ellos, porque seguramente resultaban insuficientes (de aquí la intolerancia de Baudelaire frente a los sistemas de cualquier especie). De modo que no se podía sino proceder a través de una multiplicidad de planos, de señales, de imágenes, sin ninguna garantía ni acerca del punto inicial, siempre arbitrario, ni sobre el punto final que, a falta de un canon, nunca se tenía la seguridad de haber alcanzado. Ésta es la condición ineludible de quien viva, al menos en los tiempos de Hölderlin. Quizá nunca se haya manifestado esta condición como en Baudelaire, en el plano de sus reacciones nerviosas. Agudizándose, exacerbándose. Esto puede también ayudar a explicar la intacta potencia totémica de Baudelaire frente a aquello que aparece, que es nuevo, huidizo. Ciento cincuenta años no han bastado para atenuar ese poder. Ningún otro escritor de la época está todavía en condiciones de ejercerlo. Es un hecho que no atañe a la potencia o a la perfección de la forma, sino a la sensibilidad. En el sentido preciso que Baudelaire daba a la palabra («No despreciéis la sensibilidad de nadie. La sensibilidad es el genio de cada uno»). Una vez liberada de esa camisa de fuerza que es todo sistema, ¿qué sucedería? Baudelaire lo describió partiendo de la ironía y alcanzando la máxima gravedad: «Condenado siempre a la humillación de una nueva conversión tomé una gran decisión. Para escapar del error de las apostasías filosóficas, me resigné orgullosamente a la modestia: me contenté con sentir; regresé a encontrar un asilo en la impecable ingenuidad.» Raras veces Baudelaire había revelado tanto de sí. «Me contenté con sentir»: podría ser su divisa, y también la explicación de ese sentido de certeza que con frecuencia emana de sus palabras.

Cuando Baudelaire entró en el paisaje de la poesía francesa, los puntos cardinales se llamaban Hugo, Lamartine, Musset, Vigny. Toda posición podía ser definida en relación con ellos. Adondequiera que se mirase el espacio estaba ya ocupado, observó Sainte-Beuve. Pero sólo en horizontal. Baudelaire eligió la verticalidad. Hacía falta introducir en la lengua una gota de metafísica, que hasta entonces faltaba.

Baudelaire la poseía en sí mismo, mucho antes de leer a Poe y a Joseph de Maistre, que le enseñaron a pensar, para su reconocimiento. Como John Donne, Baudelaire era un poeta naturalmente metafísico. No porque frecuentase mucho a los filósofos (en el conjunto los ignoraba). Ni porque fuera dado a construir audaces especulaciones, sino por destellos y accesos, que se quemaban en pocas líneas, por lo general en escritos de objeto periodístico. Baudelaire tenía algo de lo que estaban desprovistos sus contemporáneos, y que le faltaba incluso a Chateaubriand: el anatema metafísico. Cuando Nietzsche escribía que Baudelaire era «ya totalmente alemán, más allá de cierta morbosidad hipererótica, propia de París», se refería a esto. Los otros, en torno a él, podían tener prodigiosas dotes inventivas, como Hugo. Pero Baudelaire tenía la capacidad fulgurante de percibir aquello que es. Como John Donne, cualquiera que fuera el asunto de que escribiese, hacía resonar en su verso, en su prosa, una vibración que invadía cada rincón y a continuación desaparecía. Preliminar a todo pensamiento, la pura aprehensión del instante, la congénita inclinación a sorprenderse en ciertas ocasiones en que la vida, como desenrollando una gran alfombra, revelaba la profundidad definitiva de sus planos. «Me contenté con sentir»: palabras de falsa modestia que expresan la enormidad de su aventura.

Analogía universal: sólo con pronunciar esta fórmula se evoca, como una vasta arquitectura sumergida, lo que fue el esoterismo reinante en Europa desde principios del siglo XV. Las formas que asumió fueron numerosas: del platonismo blando de Ficino al áspero y egipcio de Bruno, de la teosofía mosaico-naturalista de Fludd a la teutónico-cósmica de Böhme, hasta Swedenborg y Louis-Claude de Saint-Martin. Las doctrinas eran variadas, a veces opuestas. Pero ninguno de estos pansóficos puso en duda el principio de la analogía universal. El pensamiento mismo se ofrecía como una variación sobre el «enorme teclado de las *correspondencias*». Esto implicaba un responderse, atraerse y rechazarse entre los elementos dispersos de las manifestaciones. No era necesario nada más para inocular en lo existente la ambrosía -el veneno- del significado.

Baudelaire fue por tanto uno de los últimos eslabones de una larga cadena. Su peculiaridad consistía en agregar un elemento que hasta entonces había estado ausente o latente o en todo caso nunca reivindicado como tal: la literatura. Esto hace que diez líneas de Baudelaire sean más eficaces y memorables que cien páginas de Swedenborg. Sin embargo los significados de esas diez líneas y de esas cien páginas pueden concordar. Eso a pesar de que Baudelaire, gracias al salvoconducto de la literatura, se permitía divagaciones y vagabundeos que los demás esotéricos se habían prohibido, sin duda

para su propio perjuicio.

Acerca de la analogía la palabra decisiva -sesgada, tajante, resolutiva- está en Goethe: «Cada cosa que existe es una analogía de todo lo que existe; por eso lo que existe se nos aparece siempre al mismo tiempo aislado y enlazado. Si se sigue demasiado la analogía, todo coincide en lo idéntico; si se la evita, todo se disipa en el infinito. En ambos casos la contemplación se estanca, en el primero porque resulta demasiado viva, en el segundo porque se la mata.» Como de costumbre en Goethe, la sorpresa viene en un único movimiento, en la coda. En la frase bien ponderada el choque se transmite en la última palabra: *getötet*, «muerto». ¿Cómo se mata la contemplación? Esto para Goethe equivale a decir: ¿cómo se mata la vida entera? *Evitando la analogía*. Quien evita la analogía puede burlar la excesiva viveza -febril, casi delirante- de quien en cambio se abandona completamente a ella. Todos saben que la analogía no es obligatoria. Se la puede ignorar, sencillamente. Ese gesto de omisión tendrá una potencia desmesurada, como el golpe dado por un asesino.

Baudelaire fue un estudioso de la *profundidad*, entendida en sentido estrictamente espacial. Esperaba, como un prodigio siempre a punto de producirse, ciertos momentos en los que el espacio huía de la acostumbrada mediocridad y comenzaba a revelarse en una sucesión de bastidores potencialmente inagotables. Entonces las cosas -cada particular, insignificante objetoasumían de pronto un relieve insospechado. En esos momentos, escribía, «el mundo exterior se ofrece con una poderosa evidencia, una nitidez de contornos, una riqueza de colores admirables». Sólo cuando el mundo se presenta de esa manera es posible pensar. Ésos son «los momentos de la existencia en los que el tiempo y la extensión son profundos, y el sentimiento de la existencia queda inmensamente aumentado». De este modo, en términos occidentales, Baudelaire se acercaba a describir lo que para los videntes védicos y luego para el Buda fue la *bodhi*, el «despertar». Con una literalidad asimismo occidental, lo hacía coincidir con el despertar fisiológico, con el momento en el que «los párpados se acaban de liberar del sueño que los sellaba». Para eso sirven las drogas: el opio hace profundo el espacio («El espacio es profundizado por el opio»), en tanto el hachís «se extiende sobre toda la vida como un barniz mágico» (¿parecido acaso a ese del que Vauvenargues escribió: «la nitidez es el barniz de los maestros»?). Sin dejar de recordar que las drogas son sólo un sucedáneo de la fisiología, porque «cada hombre lleva en sí su dosis de opio natural, que incesantemente secreta y renueva».

Pero ¿por qué la apertura de la profundidad del espacio debía ser un fenómeno tan precioso para el pensamiento? Baudelaire lo revela en un inciso: «profundidad del espacio, alegoría de la profundidad del

tiempo». Ejemplo iluminador del uso de la analogía. Sólo en el momento en el que el espacio se entreabre en una sucesión de planos en los que las figuras particulares se recortan con una nitidez embriagadora y casi dolorosa, sólo entonces el pensamiento consigue aferrar, aunque sea fugazmente, algo de lo que constituye su primer y último objeto: el tiempo, Padre Tiempo que todo esquiva y todo vigila. La alegoría es el artificio que sirve para operar este delicado pasaje. Entonces se desvelará también de qué habla Baudelaire cuando menciona «los años profundos». Expresión, a la vez evidente y misteriosa, que siempre comparecía en sus escritos en pasajes decisivos. Presuponía la existencia -quizá también ella alegórica- de un personaje que, puesto frente al «monstruoso crecimiento del tiempo y del espacio», fuese capaz de contemplarlo «sin tristeza y sin miedo». De él se hubiera podido decir: «Mira con cierta delicia melancólica a través de los años profundos.»

En los días en que su primera preocupación era rescatar algunas piezas de vestuario que había empeñado, y que en el ínterin habían sido revendidos -excepto «lo más indispensable, un par de pantalones»-, Baudelaire recibió de Fernand Desnoyers la invitación a mandarle «versos sobre la *Naturaleza*» para un pequeño volumen que estaba preparando. Baudelaire no se arredró y al final participó del libro -que era un homenaje a Claude-François Denecourt, *dit le Sylvain*, cándido descubridor y espíritu tutelar del bosque de Fontainebleau- con dos poemas en verso y dos breves poemas en prosa. Pero acompañó los poemas con una carta de encendido *persiflage* que parece dirigida, más que al pobre Desnoyers, exponente de la *bohème chantante*, a una vasta asamblea de mundos futuros. ¿Sobre qué hubiera debido escribir?, pregunta Baudelaire. «¿Sobre los bosques, las grandes encinas, los insectos y, me imagino, el sol?» El tono es insolente, pero enseguida Baudelaire pasa a una declaración de principios: «sabéis bien que soy incapaz de sentir ternura hacia los vegetales y que mi alma es refractaria a esta singular religión nueva, que tendrá siempre, a mi parecer, para todo ser *espiritual*, un no sé qué de *schoking*». Aquí, detrás de la formulación burlesca, el poder adivinatorio es manifiesto. Se entrevé ya el *naturismo*, esa forma de disminución intelectual que había aflorado en el territorio de la sensibilidad que se extiende entre Rousseau y Senancour y que se difundiría después en oleadas sucesivas hasta convertirse en una poderosa empresa económica. Baudelaire sabía bien que no estaba hablando de una inocua moda de la *bohèmeparisina* sino de una «singular religión nueva». Anticipaba el gusto de las *vacances*, el tono deferente con el que la palabra sería pronunciada ciento cincuenta años más tarde, la gazmoñería en torno a «los huertos santificados».

No será Baudelaire quien dé ánimo a este culto. Obviamente, la naturaleza no tenía nada que ver con ello. Si había un poeta que sabía nombrar la naturaleza, en las raras ocasiones en que le había sido concedido contemplarla -desde la subyugante visión de ese lago de los Pirineos al que dedicó uno de sus poemas de juventud-, ése era Baudelaire. Pero la idea de que la Naturaleza, una vez endosada la mayúscula y acompañada de un cortejo de nobles emociones, volviese a expandirse sobre todo como la imagen misma del Bien no estaba hecha para él, que se encontraba con frecuencia desfasado hasta de las más elementales manifestaciones atmosféricas. Hasta el punto de escribir: «Siempre he pensado, por lo demás, que en la *Naturaleza*, floreciente y rejuvenecida, hay algo de imprudente y tortuoso.»

Pero en las impertinencias de Baudelaire contra la Naturaleza se esconde además otra cosa, y es el hilo de oro de la poesía llamada moderna. Hilo que se entreteje con materias más viles en una anudada madeja, pero que a veces se deshace de todo el resto y vibra solo. Así sucede en otra carta, escrita ochenta y dos años después de aquella de Baudelaire por otro poeta, Gottfried Benn, a su amigo Oelze. Con el mismo aparato de armónicos y disonancias, con la misma soberana intolerancia e insolencia: «Señor Oelze, de nuevo se me hace claro la gran maraña de la naturaleza. La *nieve*, incluso cuando no se funde, no ofrece demasiados argumentos lingüísticos ni emotivos, toda su indudable monotonía se puede muy bien liquidar mentalmente desde casa. La naturaleza está vacía, desierta: sólo los burguesitos ven algo en ella, pobres tontos que deben salir continuamente de paseo […] ¡Huye de la naturaleza, arruina el pensamiento y echa a perder notoriamente el estilo! Naturaleza, un femenino, ¡obvio! Siempre lista para extraer simiente y usar al hombre para el concúbito, hasta extenuarlo. ¿Pero la *naturaleza* es acaso *natural*?»

La «Naturaleza» de la que habla Baudelaire en «Correspondances», tejida de analogías como una inmensa tela de araña, es la naturaleza sagrada y secreta, cuya presencia la mayoría ni siquiera advierte. Mientras la «*Naturaleza*» (también en mayúscula, pero en cursiva) que Baudelaire rechaza con sarcasmo en la carta a Desnoyers es la reciente creencia en la que se recogen «las acciones y los deseos del puro hombre natural», y ya no puede ser sino «horrenda», aunque la época se incline a colorearla de idilio. La contradicción entre el venerar la primera y execrar la segunda de estas dos Naturalezas era una encrucijada sólo para Benjamin, agravado aún por una herencia iluminista que lo obligaba a ver en la naturaleza sagrada y secreta -la del mito- sólo una *Verblendungszusammenhang*, una «concatenación del cegamiento», como la definiría Adorno, usando hasta la extenuación las potencialidades de la lengua alemana. No era por tanto Benjamin quien descubría una contradicción ineludible en Baudelaire, sino que

era éste quien invitaba a Benjamin a explorar un territorio que de otro modo suscitaba en él un terror arcano. Como un niño que canta en la oscuridad, Benjamin escribió que justo en esa zona era necesario «pensar, con el hacha afilada de la razón, y sin mirar a derecha ni a izquierda, para no caer víctima del horror, que atrae desde el fondo del bosque». Esa exploración no se concluye nunca, y de poco hubiera servido cualquier «hacha afilada» contra eso que Benjamín definía como «la maleza del delirio y del mito».

No debe haber contradicción entre la Naturaleza diseminada de «bosques de símbolos» y la Naturaleza como fondo gastado del hombre; pero en el final de la carta a Toussenel aparece con toda evidencia que esta última es una entre las muchas partes de la otra. Allí Baudelaire apunta cómo, en el reino animal, «las bestias nefastas y repugnantes» podrían no ser otra cosa que «la vivificación, la corporización, el brotar a la vida material de los *pensamientos malvados* del hombre». Aquí el cerco se cerraba, haciendo coincidir a Swedenborg y Joseph de Maistre: «Así la *naturaleza* entera participa del pecado original.» Puesto que la naturaleza nace embebida de culpa, el privilegio del hombre no puede ser el de introducir la culpa en el mundo, sino sólo el de elaborarla. Es decir, darle forma, y ésta era ya una primera definición de la literatura. Así la metafísica clandestina de Baudelaire se conectaba con la teoría védica del sacrificio, del que no tenía noción (muy pocos de esos textos estaban disponibles por entonces). También por esto Baudelaire fue el más arcaico de los modernos.

En Baudelaire los versos fluían irregularmente, brotando con un mecanismo chirriante, con frecuencia atrancado, en parte herrumbroso. Una de sus virtudes peculiares era cierta falta de «soltura» en la producción de versos (a Poulet-Malassis: «¿Creéis acaso que tengo la soltura de Banville?»). No cuesta creerle cuando escribe: «Me bato contra una treintena de versos insuficientes, desagradables, mal hechos, mal rimados.» Al contrario, en su amigo Banville la palabra fluía a voluntad. Era un distribuidor automático de versos, que hoy resbalan sobre el lector casi sin dejar huella. En tanto que los versos de Baudelaire son *jinn* que salen ocasionalmente de un laboratorio repleto de hilos al descubierto y frascos de colorantes. En un rincón, una cama sin hacer.

Baudelaire escribió numerosos versos planos, insalvables, confundidos en la masa versificada de su época. Pero precisamente ese trasfondo desteñido, genérico, anónimo, hace que resalte más sus *otrosversos*, aquellos que se perfilan como su transeúnte inalcanzable en medio de la multitud, aquella que tiene en la mirada «la dulzura que fascina y el placer que mata». Son versos -o incluso fragmentos de versos- que establecen una relación osmótica con el lector; vuelven a

aflorar irresistiblemente, ante todo allí donde habían nacido y todavía vagan como genios protectores, entre «esas calles y esos hoteles que han adoptado la pátina amarilla de los insomnios que albergaron» (París según Cioran). Así, el joven Barres anotaba: «Placer amargo y entre los más dulces el de repetirse un determinado verso de Baudelaire de la mañana a la noche parisina, a la sombra recortada de los carruajes ya escasos y de la luz cada vez más pálida de los faroles, a lo largo de los bulevares desiertos, mientras un hastío de los nervios exhaustos, un recuerdo de las horas insípidas, de las complicidades equivocadas y de la lucha tan mezquina y tan vana os invade, siempre igual, arrastrando consigo un ardor insatisfecho, una irritación que contamina.»

Apertura del *Journal* de Renard: «La frase pesada y como cargada de fluidos eléctricos de Baudelaire.» Definición magnífica, propuesta por un maestro de la prosa seca, afilada y ligera en el umbral de su laboratorio (que sería su obra maestra), como un homenaje a quien ha seguido otro camino. Esos «fluidos eléctricos» son eso que los contemporáneos de Baudelaire encontraban defectuoso. En el fondo de la generación romántica francesa -de los exaltados y de los desilusionados- se extiende algo insípido, inconsistente, blando. En el fondo de Baudelaire hay siempre, como mínimo, una tormenta magnética.

La cuestión del *peso* en el verso de Baudelaire reaparece casi cien años más tarde con Julien Gracq: «Ningún verso es tan *pesado* como el de Baudelaire, pesado de esa gravedad característica del fruto maduro que está a punto de desprenderse de la rama a la que obliga a doblarse […] Versos que se curvan continuamente bajo el peso de los recuerdos, los problemas, los dolores, las voluptuosidades rememoradas». Renard y Gracq se refieren a dos pesos distintos. Uno es atmosférico, el otro vegetativo. Ambos presentes en Baudelaire. Su palabra está *cargada*, diga lo que diga. Hay un exceso de linfa, un adensamiento de energía, una presión de lo desconocido que la sostienen y al fin la abaten.

Más adelante en el *Journal* de Renard se encuentra esta anotación del 12 de enero de 1892:

«-Detesto -dice Schwob- la gente que me llama “querido compañero”, que quieren meterme a toda costa en la misma clase a la que pertenecen.

»Y continúa:

»-Baudelaire en una cervecería decía: “Huele a destrucción.” “No”, le contestaban. “Es olor a sopa de col, a mujer acalorada.” Pero Baudelaire repetía con violencia: “Os digo que huele a destrucción.”»

Baudelaire mostró en el soneto que lleva ese título lo que

significaba para él «la Destrucción». Es un demonio en el aire, algo *que se respira*. Parecido a un virus, «Nada a mi alrededor como un aire impalpable; / lo trago y lo siento que abrasa mi pulmón». Algo parecido pasa con la muerte, y Baudelaire lo había señalado ya en los primeros versos de *Les Fleurs du mal*: «Y, cuando respiramos, la Muerte en nuestros pulmones / desciende, río invisible, con sordos lamentos.» El mal es algo físico, que podríamos incluso ver y reconocer si nuestros ojos tuvieran mayor capacidad de distinguir lo minúsculo. También por esto los espasmos de Baudelaire tienen una vibración tan urgente e impactante. Son reacciones a potencias que hacen presa en el cuerpo, antes incluso de invadir la mente. Los testimonios sobre Baudelaire son por lo general similares a las reacciones de sus compañeros de cervecería. Todos preocupados por meterlo «en la clase a la que ellos pertenecen».

Sólo en Proust encontró Baudelaire su voz antifonal, que retoma y reconoce aquello que había sido trazado en el «desierto de los hombres». No tanto a través de la forma -aunque sean innumerables los momentos en los que sentimos a Proust prolongar la andadura, la sonoridad de Baudelaire-, sino de la fuerza. Esa «brujería evocativa» que es la escritura investía sus palabras del poder de imprimirse sobre la materia con una nitidez y una perentoriedad no alcanzados por nadie, ni siquiera por Rimbaud o por Mallarmé. Por eso Proust habla de Baudelaire como de aquel que «por momentos ha poseído el verbo más poderoso que haya resonado en labios humanos». Expresión solemne, y por una vez enfática, pero encerrada entre paréntesis, como si Proust desesperase de hacer comprender -y por eso quería repetirlo del modo más seco- lo que era para él la peculiaridad de Baudelaire: «esa subordinación de la sensibilidad a la verdad» que es «en el fondo una marca del genio, de la fuerza, del arte superior a la piedad individual». Ésta es la potencia que presiona detrás de los «grandes versos» y los arroja a la carrera, como carros que devoraran una «pista gigantesca». Imagen que da una impresión simultánea de algo fulmíneo y enorme. Proust insiste tanto en este aspecto de Baudelaire porque lo mismo podría decirse un día de la *Recherche*: inmenso arco de palabras sostenido por un impulso único, como una catástrofe astral que sigue reverberando en ondas constantes de luz.

La diferencia entre Baudelaire y Proust radica en la composición. El propio Proust observó que Baudelaire procede «con certeza de ejecución en el detalle e incertidumbre en el plano». Más allá de algunas grandes excepciones («Le Cygne», «Le Voyage»…), no hay poema de Baudelaire que se sostenga de principio a fin por el acierto en la composición. Con frecuencia se advierte un estruendo sordo que se propaga de un verso a otro o dentro de una aglomeración de versos memorables y después se retrae, o recae en fórmulas más débiles,

asimilables a la jerga poética de su tiempo. Pero no hay un diseño del conjunto, o bien es irrelevante. No es eso lo que busca Baudelaire. En Proust, en cambio, obra el sentido demoníaco de la gran composición, plena de llamadas, de ecos, de reverberos. La densidad lujuriosa del detalle es cultivada casi con coquetería, porque el narrador sabe que detrás de esa selva se entrevén regularmente las poderosas nervaduras de la construcción. Todo está predispuesto para ser observado en el microscopio, o, de otro modo, a gran distancia. Ambas visiones provocan un sentido de vértigo que paraliza. Pero enseguida se retoma el curso mercurial de la narración, ondeante y sinuoso, como una prolongada confidencia nocturna.

Según Baudelaire, «casi toda nuestra originalidad viene del sello que el *tiempo* imprime en nuestras sensaciones». Para él, ese «sello» se volvió una figura intrincada como un tatuaje de los maorís y brutal como la marca en un búfalo de Texas. No lograba escribir una línea sin que se advirtiese su presencia. Quizá también por esto, incluso aborreciendo una buena parte de lo *nuevo* que la época producía incesantemente, Baudelaire lo escogió como última palabra de *Les Fleurs du mal*.

«El escritor de los nervios»: Poe definido por Baudelaire. Definición que hubiera podido aplicarse también a sí mismo. Con la seguridad de ser reconocido, Baudelaire se dejaba ver bajo la máscara del «hombre nervioso y artista». Pero la insistencia sobre la fisiología iba más allá, hasta una palabra que no había sido todavía aceptada en el léxico poético: *cerebro*. No ya el *Idéal*, no ya el *Rêve*, no ya el *Esprit*(con mayúsculas o sin ellas), sino el cerebro parecía atraer ahora irresistiblemente el apelativo de «misterioso». O se habla incluso de cerebelo. «En el laboratorio estrecho y misterioso del cerebro…» «Las misteriosas aventuras del cerebro…» «En la generación de toda idea sublime hay una sacudida nerviosa que se hace sentir en el cerebelo.» La masa cerebral está habitada. No sólo por el tradicional «pueblo de Demonios», sino por criaturas que son ya lautréamontianas: «un pueblo mudo de arañas infames / tiende sus telas en el fondo de nuestros cerebros». Casi contemporáneamente, Emily Dickinson escribía: «I felt a Funeral, in my Brain.» Pero no era la metafísica que se volvía fisiología. Más bien la fisiología cerraba un pacto con la metafísica. Y la poesía lo respetaría.

«El genio no es otra cosa que la infancia formulada con nitidez.» Algunas definiciones fulminantes de Baudelaire (y era en *el arte de la definición* donde sobresalía) se pueden encontrar al margen o en un rincón, a veces amalgamadas casi inextricablemente con los escritos de otro (aquí es De Quincey) o mimetizados en un texto de ocasión,

compuesto con ánimo provocador. Por lo general no son frases aisladas, de pretensiones aforísticas, sino haces de frases de las que deben separarse para que se expanda su luminosidad. Es su modo de proteger los secretos, no ocultándolos detrás de barreras esotéricas, sino, al contrario, arrojándolas en un ambiente promiscuo, en el que fácilmente puedan perderse, como un rostro en la multitud de la gran ciudad, volviendo así a pulular en su vida inadvertida y radiante. Así la célula que emite vibraciones no es el verso y ni siquiera la frase, sino la *definición suspendida*, que podemos encontrar por todas partes, encastrada tanto en una crónica como en un soneto, en una digresión como en un apunte:

> «el gesto es la actitud solemne o grotesca de los seres y su explosión luminosa en el espacio»;
>
> «las fiestas del Baïram, esplendores profundos y brillantes en el fondo de los cuales aparece, como un sol pálido, el tedio permanente del sultán difunto»;
>
> «Una inmensidad, a veces azul y con frecuencia verde, se extiende hasta los confines del cielo: es el mar»;
>
> «la actitud misteriosa que los objetos de la creación asumen frente a la mirada del hombre»;
>
> «Las tinieblas verdes en las veladas húmedas de la bella estación».

En todos estos fragmentos de frases se reconoce una constelación perceptiva que no se había cristalizado antes. Ni en Chateaubriand, ni en Stendhal, ni en Heine, para nombrar sólo a tres escritores afines a Baudelaire, incompatibles entre sí. Eran acercamientos de sensaciones, sintagmas, fantasmas, palabras sueltas, sentimientos, ideas, que se alejaban de los trazados habituales, pero sin modificar demasiado la forma. Acercamientos que no estaban al alcance de un Victor Hugo, que sin embargo disponía de un imponente cantidad de registros y expulsaba versos como el agua un cetáceo. Todo esto no era, sino en una pequeña parte, el resultado de una decisión y de un proyecto. Ante todo, de la ruinosa exposición de Baudelaire a la vida cotidiana. El fenómeno más singular no es sin embargo la cristalización de esa sensibilidad, sino su resistencia al tiempo. Hoy su sustancia persiste, casi ilesa, como se puede verificar inmediatamente en la prosa crítica. En los versos, en cambio, hay que conceder una parte a los temas obligados que la época deposita en la cuna de todo poeta.

Baudelaire y Flaubert nacieron el mismo año, 1821. En los mismos meses de su infancia se volvieron escritores. Flaubert tiene nueve años cuando manda una carta a su amigo Ernest Chevalier: «Si quieres que nos asociemos para escribir, yo escribiré comedias y tú escribirás tus sueños y, dado que hay una señora que viene a casa de papá y nos cuenta siempre tonterías [*bêtises*] yo las escribiré.» Algunos meses después, Baudelaire le cuenta a su hermanastro Alphonse un viaje a Lyon con su madre. Habla como un adulto que conoce el mundo, quizá está ya un poco cansado de él y protege a su madre con afectuosa ironía: «Primera distracción de mamá: mientras carga el equipaje en el imperial, se da cuenta de que no tiene el manguito y grita: "¡Mi manguito!" Yo le respondo tranquilamente: "Sé dónde está, ¿voy a buscarlo?" Se lo había olvidado en el estudio, sobre un banco.» Son los primeros acordes de la historia entre el hijo Charles y la madre Caroline. Lo que sigue es la entrada de Baudelaire en la literatura, a través de la noble vía de la enumeración caótica: «Subimos a la diligencia, partimos por fin. En cuanto a mí, en un primer momento, estaba de muy mal humor a causa de los manguitos, las bolsas de agua caliente, los folgos, los sombreros de hombre y de mujer, las capas, los cojines, las mantas a montones, los gorros de todas las formas, los zapatos, pantuflas acolchadas, botines, paneras, mermeladas, judías, panes, servilletas, aves enormes, cucharas, tenedores, cuchillos, tijeras, hilo, agujas, alfileres, peines, vestidos, faldas en cantidad, medias de lana, medias de algodón, corpiños unos sobre otros, galletas, el resto no puedo recordarlo.»

Flaubert deja que el pequeño Chevalier anote sus sueños y reivindica como material para sí mismo las *bêtises* que escucha de la amiga de los padres. Baudelaire da prioridad a la desmesura incongruente de lo existente. Pero enseguida se desembaraza: «Pronto volví a estar contento como de costumbre.» Pasa a describir la noche, con el «bello espectáculo» del atardecer: «ese color rosáceo formaba un singular contraste con las montañas que eran azules como los pantalones más oscuros». Sólo un escritor -sólo ese escritor que iba a ser Baudelaire- podía permitirse asociar un atardecer con el color de unos pantalones. La frase siguiente pertenece ya al Baudelaire de *Les Fleurs du mal*, que se cerrarán con el sello del *viaje*: «Después de haberme calado el birrete de seda me abandoné contra el respaldo del carruaje y me pareció que viajar siempre sería llevar una vida que me satisfaría mucho; querría escribirte más, pero un *maldito tema* me obliga a terminar aquí mi carta.» Multitud de *malditos temas* le seguirían.

«Mamá, no te escribo para pedirte perdón, porque sé que no me

creerías; te escribo para decirte que es la última vez que me hago privar del permiso de salida, que de ahora en adelante quiero trabajar para evitar todos los castigos que sólo podrían retrasar mi salida.» Son las primeras palabras de la primera carta escrita por Baudelaire, a los trece años, a su madre, Caroline. Pero podría ser también las últimas de la última carta, treinta años más tarde. Desde el principio se trata de culpa, de cautiverio, de trabajo, de promesas. Se trata también de creer y de salir. La salida (del colegio) equivale a la liberación de las deudas, años después, o del administrador judicial. Las deudas son la culpa y al mismo tiempo el castigo.

Cuando Baudelaire se vaya a vivir solo a París -y la autoridad castigadora no sea ya el colegio sino el administrador, en la persona del notario Ancelle-, se agregará sólo un último rasgo a la relación con Caroline: la clandestinidad. Como un amante turbulento e infeliz, Baudelaire cruzaba el Sena y se presentaba en la place Vendôme, en el apartamento del general Aupick, cuidándose de no ser advertido: era una «gran casa fría y vacía, en la que no conozco a nadie más que a mi madre», escribía. Y después: «Siempre entro con cautela, y salgo furtivamente.» No sólo con la madre, sino con cualquier hecho de la vida esa clandestinidad iba a ser la regla, para él, como si cada concesión debiera ser sustraída a una potencia enemiga omnipresente.

El desprecio por las maneras burguesas dentro mismo de la burguesía nace con las *précieuses* de Molière (*«Magdelon*: Ah, padre mío, lo que decís es de un burgués perfecto»), pero sólo en los años de Luis Felipe sucede que el Burgués se eleve a la categoría universal y omnipresente, suscitando por otra parte un rechazo igualmente abarcador. Algo especialmente presente en Francia, es decir en París, capital del siglo. El Burgués se muestra desde el inicio asociado a la *bêtise* (o *sottise*, como decía también Baudelaire -es el primer sustantivo del primer verso de *Les Fleurs du mal*), en cuanto potencia motriz de la historia y del progreso. No se teme, en el Burgués, una clase social, sino un nuevo ser que pone fin a todas las precedentes categorías absorbiéndolas sin impedimentos en una nueva humanidad, de perfil indefinido porque es siempre cambiante. La visión era precisa y corresponde al estado normal de las cosas un siglo y medio después, cuando las sociedades dominantes se encuentran fundadas sobre aproximaciones, por exceso o defecto, a una ubicua clase media.

Pero ¿qué ha sucedido mientras tanto con la *bêtise*? A partir de Baudelaire en Bélgica (reflejo sagazmente corrompido de París), a través de Barbey d'Aurevilly y, más tarde, de los imponentes materiales recogidos por Flaubert para *Bouvard et Pécuchet*, hasta las exégesis de los lugares comunes en Bloy, se expande su epos, el único en que la modernidad descuella. Pero incluso eso, como tantas otras

cosas, se quiebra el 1.º de agosto de 1914. Lo que sigue, aunque impregnado de la *bêtise* hasta en los más pequeños engranajes, no podrá ya ser abordado con los mismos ácidos estilísticos. Kraus ya no podrá tratar a Hitler como Baudelaire trataba a los librepensadores belgas. Sin embargo la *bêtise* que asediaba a Baudelaire y Flaubert permanecerá como plataforma invisible y sobrentendido poderoso, sin el cual sería difícil orientarse en el nuevo mundo. Tanto en uno como en otro la palabra mantiene siempre una carga de misterio, casi de arcano cósmico.

«La gran poesía es esencialmente *bête*, ella *cree*, y es esto lo que constituye su gloria y su fuerza»: Baudelaire, 1846. «Las obras maestras son *bêtes*. Tienen el aire tranquilo como los productos mismos de la naturaleza, como los grandes animales y las montañas»: Flaubert, 1852. Con seis años de diferencia, uno en una reseña, otro en una carta, y obviamente ignorándose mutuamente, los dos aedos de la *bêtiseescribirán* frases afines, que dan a la palabra una dimensión ulterior. No se trata ya de la pura «estupidez», tal como las otras lenguas son constreñidas a traducir *bêtise*. En ésta permanece un oscuro fondo animal, como si, llegado a su ápice, el arte encontrase algo de lo bello de la naturaleza, pero velado por una película opaca, impenetrable, refractaria a la inteligencia. En esto, el arte es asimilable a la mujer, así celebrada por Baudelaire en 1846: «Hay quienes se ruborizan por haber amado a una mujer el día en que se dan cuenta que es *bête.*» Actitud deplorable, dado que «la *bêtise* es con frecuencia el adorno de la belleza; la *bêtise* es lo que da a los ojos la oscura limpidez de los estanques negruzcos, y la calma oleosa de los mares tropicales». Lo cual confirma la sutil distinción entre *bêtise* y *sottise* que Madame de Staël había sugerido: «La *bêtise* y la *sotisse* difieren esencialmente en esto: que los *bêtes* se someten gustosamente a la naturaleza en tanto que los *sots* se vanaglorian de dominar la sociedad.»

Pero el significado de la *bêtise* sufre oscilaciones continuas. Una carta de Baudelaire a Soulary, de 1860, tiene el efecto de una descarga eléctrica: «*todos los grandes hombres son bêtes*; todos los hombres representativos, o representativos de multitudes. Es un castigo que Dios les inflige».

Baudelaire no escribió nunca los versos malos de los adolescentes. Tampoco la vocación poética se presentó para él como algo irrenunciable. Tras el bachillerato anotaba todavía: «no siento vocación alguna». Cuando se distanció de la familia, sólo dijo que deseaba «ser autor». Entre los escritores modernos que reconocía haber leído con pasión nombraba sólo a Chateaubriand (*René*), Sainte-Beuve (*Volupté*), Hugo (dramas y poesías). Por lo demás, a la madre:

«he aprendido a asquearme de la literatura moderna». El carácter de esas «obras modernas» le parecía «falso, exagerado, extravagante, ampuloso». La práctica de la poesía le llega a Baudelaire por una vía oblicua: la composición de versos latinos. Materia en la que destacaba (y era lo único en lo que destacaba). Toda su poesía resulta como traducida de una lengua muerta e insistente, mezcla de Virgilio y liturgia cristiana.

¿Qué había en *Volupté* -en esa novela de un narrador incipiente publicado sin gran ruido, que era simplemente «deslizado *como una carta en el correo*», según la propia fórmula de Sainte-Beuve-, qué había en ese libro, escrito por alguien que nunca se atrevería a publicar otra novela, que había impresionado tan profundamente al estudiante de liceo que era por entonces Baudelaire? Porque esas páginas le habían «trabajado el fondo de las más finas arterias», efecto más radical e invasivo que el que le atribuía al *René* de Chateaubriand, del que -igual que muchos de sus coetáneos- «descifraba fácilmente los suspiros». Es distinto el nivel de la asimilación. Estos «suspiros» eran ya «un principio de despertar», según Marc Fumaroli. Pero este «fondo de las más finas arterias» se podía alcanzar sólo arrojando una sonda en la parte más escondida de una sensibilidad. ¿Por qué vías lo había alcanzado *Volupté*? Basta leer las primeras líneas de la advertencia, firmada S.-B.: «El verdadero objeto de este libro es el análisis de una inclinación, de una pasión, incluso de un vicio, y de toda la parte del alma que este vicio domina y al cual le da el tono, el lado lánguido, ocioso, cautivante, secreto y privado, misterioso y furtivo, soñador hasta la sutileza, tierno hasta la blandura, voluptuoso al fin.» Aquí no sabemos todavía de qué se está hablando. Pero sabemos que será éste el territorio de Baudelaire. Al menos mientras perdure el equívoco sobre el título. Sainte-Beuve, que tenía un talento de funámbulo para proteger la propia respetabilidad, no tarda en defenderse: «De ahí el título de *Voluptuosidad*, que sin embargo tiene el inconveniente de no ofrecerse por sí mismo en el sentido justo, y de dar lugar a la idea de algo más atractivo de lo que sería apropiado. Pero ese título, publicado al principio un poco a la ligera, no pudo después ser sustituido.» Según una técnica que después perfeccionaría, Sainte-Beuve tira la piedra y esconde la mano. Baudelaire era en esto el polo opuesto. Reivindicaba las piedras más arriesgadas, y otras que le eran atribuidas y que él nunca hubiera arrojado. Así no dejaría de entender la *voluptuosidad* en un sentido «más atractivo de lo que sería apropiado». Pero esto sucedería más tarde.

Desde que languidecía en los pasillos del liceo Louis-leGrand, se trataba en primer lugar de adentrarse en una zona de palabras -sobre todo sustantivos y adjetivos- que se acercaban siguiendo trayectorias insólitas. Palabras que en la prosa y en el verso de Baudelaire

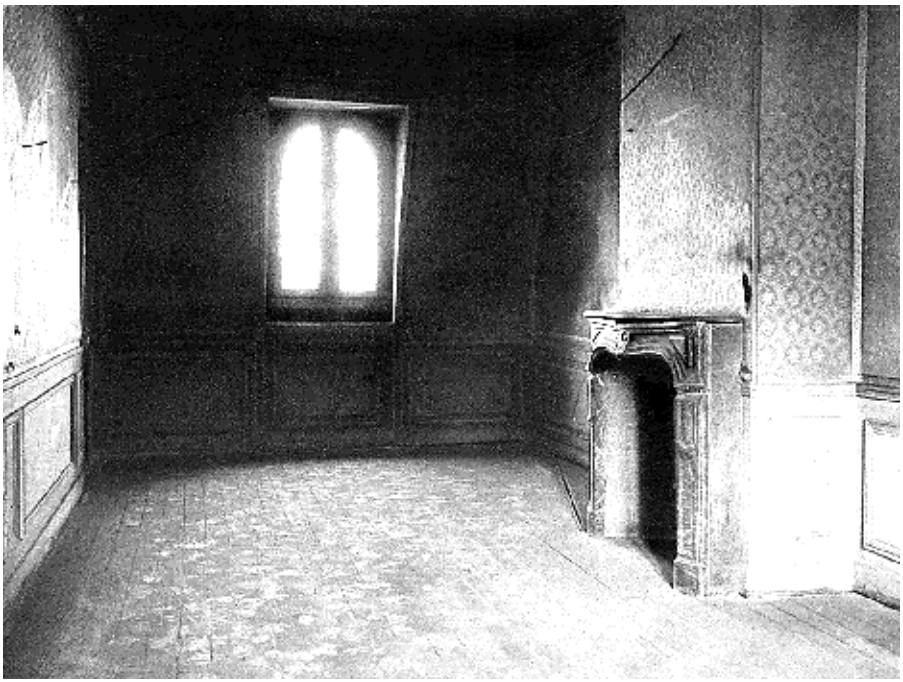
encontrarían rápidamente una nueva linfa. Es fácil hacer la lista, extrayéndola de la primera frase de *Volupté: lánguido, ocioso, cautivante, secreto, privado, misterioso, furtivo*, y también la secuencia: «soñador hasta la sutileza, tierno hasta la blandura, voluptuoso al fin». De esa pura sucesión de acordes hubiera sido fácil pasar al juicio, en primer lugar sobre «los tiempos en que vivimos», de los que Baudelaire sólo sabía entonces lo poco que se filtraba de los muros ennegrecidos del colegio, y que sin embargo se iba a hacer presente desde ese momento, siguiendo la traza de Sainte-Beuve, como una «confusión de los sistemas, de los deseos, de los sentimientos apasionados, de las confesiones y de toda suerte de desnudez». Así se cerraba la advertencia a *Volupté*. Era el presupuesto de *Les Fleurs du mal*.

No sorprende, por tanto, que el poema inaugural de Baudelaire sea el dedicado a Sainte-Beuve: perfectamente maduro, uno de los más intensos de cuantos escribiría. Lo envió a su destinatario como un remitente desconocido, acompañándolo de una carta que se abría con estas palabras: «Señor, Stendhal ha dicho en alguna parte -más o menos esto-: "Escribo para una decena de almas a las que quizá no veré nunca, pero que adoro sin haberlas visto."» Casi todo estaba dicho, incluso la temeridad de mencionar de entrada a Stendhal al presentarse a Sainte-Beuve, quien sin duda no lo *adoraba* y se las ingeniaba para mantener su obra a distancia, exactamente como haría con el propio Baudelaire. En ese momento Baudelaire residía en el Hôtel Pimodan. No había publicado todavía nada bajo su nombre. Anónimos o seudónimos -aceptablemente equívocosson sus inicios. Los *Mystères galants des théâtres de Paris*, en los que colabora sin firmar, eran una publicación veladamente chantajista. A veces Baudelaire leía sus poemas a los amigos, pero no se había manifestado todavía el proyecto de un libro. Sin embargo las mayúsculas -esas mayúsculas tónicas, imprevisibles, ominosas, que constelaron siempre sus versos- aparecen ya, como un sello. Están en estas palabras: *Solitudes, Enfant, Mélancolie, Doute, Démon*. Es casi un horóscopo. Aparece ya fijada la distancia desde la que proviene la voz. Fenómeno paradojal, por el que brota como un susurro desde el interior de quien escucha y al mismo tiempo llega desde lejos, agotada por un largo viaje.

Criado «bajo el cielo cuadrado de las Soledades» (el cielo «cuadrado» porque lo recorta el cuadrángulo de un patio de colegio), Baudelaire conservará siempre algo de adolescente, cierta turbulencia jactanciosa y desolada. Nunca contó nada de esos años, pero se refirió por interpósita persona, como era habitual en él, atribuyendo sus sentimientos de entonces a Poe. También él había sufrido esas «torturas de la juventud» que roturan el terreno para toda literatura

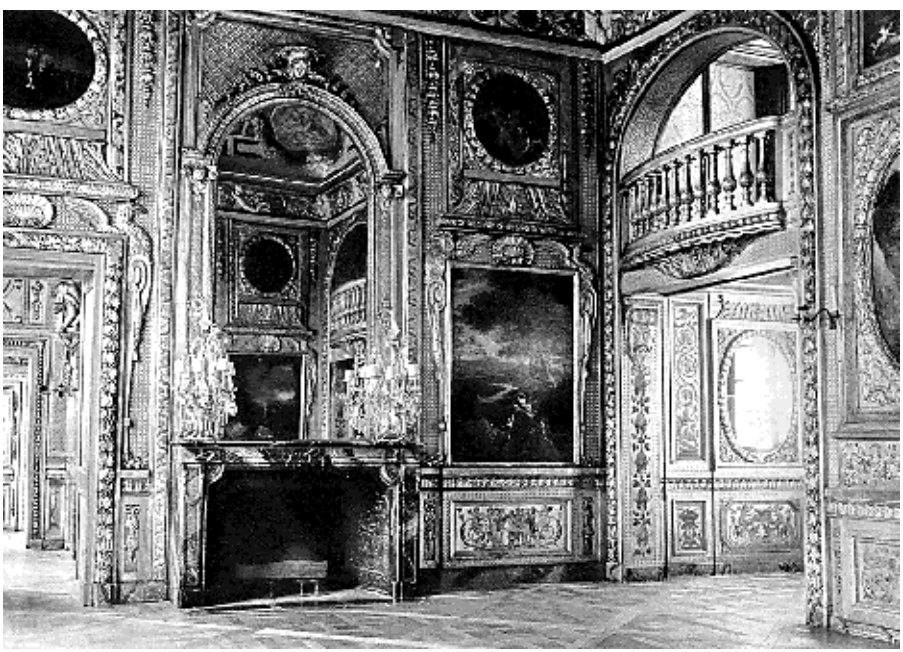
(«Las horas de castigo, el malestar de la infancia grácil y negligente, el terror del maestro, nuestro enemigo, el odio de los compañeros tiránicos, la soledad del corazón»). Para Baudelaire -como para el joven Talleyrand, como para el Louis Lambert de Balzac- el colegio es el laboratorio donde realiza una disociación irreversible respecto de los otros. En el fondo del pasillo se perfila la alucinación meridiana de una muchacha sentada con el mentón apoyado en una mano y «la frente todavía empapada de la languidez de sus noches»: es la Melancolía.

Al principio, el Hôtel Pimodan —17, quai d'Anjou, en la Île Saint-Louis- había pertenecido al duque de Lauzun, amor imposible de la Grande Mademoiselle. Después, de propietario en propietario, había terminado en manos del barón Pichon, diplomático, funcionario, bibliófilo. Baudelaire fue su inquilino durante algún tiempo. Tenía poco más de veinte años, destacaba por apostura y elegancia. En la planta baja vivía un chamarilero, Arondel. Se convirtió enseguida en uno de los más insidiosos prestamistas de Baudelaire, quien iba a injuriarlo, junto a Pichon, en los anónimos *Mystères galants des théâtres de Paris*. Arondel descubrió el juego y Baudelaire tuvo que enviar a Pichon una humillante carta de disculpa. El dueño de la casa no conservó un buen recuerdo de su inquilino. Muchos años después escribiría a un amigo: «Si supieras lo que significaba ser el arrendador de Baudelaire y la vida que llevaba. Tenía como amante a una horrible negra y hacía negocios de cuadros con Arondel.»



1. Hôtel Pimodan, la segunda habitación del departamento de *Baudelaire, en la tercera planta*; en C. Pichois, Baudelaire à Paris, fotografías de M. Rue, Hachette, París, 1967, ilustr. 25.
Foto Scala, Florencia; para las ilustraciones

En el Hôtel Pimodan, Baudelaire vivía en tres habitaciones a las que se accedía por una escalera de servicio. El estudio daba al Sena. Banville declaró una vez «no haber visto nunca una casa que se pareciera tanto a su propietario». En las paredes, un papel floreado rojo y negro. Cortinas de damasco viejo. Litografías de Delacroix. Los muebles, escasos y enormes. Una gran mesa ovalada, de nogal. No había una biblioteca ni se veían libros sueltos. Estaban encerrados en un armario, horizontales, junto a alguna botella de vino. Una gran cama de encina, sin pies ni columnatas, parecida a un sarcófago monumental. El estudio (y dormitorio) estaba «iluminado por una sola ventana cuyos vidrios, hasta el penúltimo incluido, eran esmerilados, "para no ver otra cosa que el cielo", decía».



2. Hôtel Pimodan, el salón con la tribuna para los músicos; *ibid.*, ilustr. 26.
© Bridgeman

Bastaba con bajar a la planta noble para encontrarse en el «Club

des Hachichins» (el nombre fue divulgado por Gautier, que era uno de sus miembros). El Hôtel Pimodan era una maravilla descuidada, una «tumba dorada en el fondo de la vieja París», cuando Roger de Beauvoir, fundador del club, lo alquiló. Miasmas nauseabundas se expandían desde el taller de un teñidor en la planta baja. La hierba crecía entre las baldosas del patio. Pero de la escalera de la derecha, pasando a través de una puerta de terciopelo verde desteñido, se accedía a un antro de delicias. Un soberbio salón, un *boudoir*, un dormitorio. Todo estaba ennegrecido por los años y el descuido, pero conservaba su encanto. Molduras, bajorrelieves de piedra, dos Hubert Robert, una tribuna para orquesta en el salón, en un palco suspendido. La decoración invadía todos los rincones, como una vegetación tropical. Sólo se dejaba interrumpir por algún espejo de Bohemia, que la multiplicaba. En el techo: Amor vence a Tiempo. Ninfas perseguidas por Sátiros entre las cañas. Siglas, ángeles, lebreles, follaje espiralado. En el *boudoir* se reunían los *hachichins*. Ningún escenario podía ser más adecuado para que la vista se perdiese y olvidase, ayudado por el *dawamesk*, bajo la especie de un poco de «mermelada verdusca, del tamaño aproximado de un pulgar». Gautier observó cómo «el tiempo, que corre tan veloz, parecía no haber pasado por aquella casa y, como un reloj de péndulo al que hemos olvidado dar cuerda, sus agujas indicaban siempre la misma fecha». En el periodo hechizado del Hôtel Pimodan la jovencísima Aglaé-Joséphine Savatier frecuentaba la escuela de natación de los baños Deligny, cercanos al palacio. Radiante y goteando agua, aparecía en ocasiones en los lugares del Club des Hachichins, donde vivió durante algún tiempo su amante Boissard. Gautier recuerda que estaba presente el día de su primer encuentro con Baudelaire. Años más tarde, el propio Gautier la bautizaría como «la Présidente» y Baudelaire le dedicaría un breve y punzante cancionero amoroso.

El *boudoir* del Hôtel Pimodan era del más puro estilo Luis XIV, pero parecía elegido a propósito para las visiones producidas por el *dawamesk*. Gautier, que lo había frecuentado no menos que Baudelaire, reconoció su descripción en un episodio de *Les Paradis artificiels* en que el autor pretende contar las experiencias con el hachís de «una mujer algo madura, curiosa, de ánimo excitable». Esa mujer «algo madura» era el propio Baudelaire, a la edad de veintitrés años. La descripción reconstruye el perfil de aquellas paredes con la amorosa insistencia de una mirada que las ha utilizado para sumergirse en ellas: «Ese gabinete [*boudoir*] es muy pequeño, muy estrecho. A la altura de la cornisa el techo se curva en bóvedas; las paredes están cubiertas de espejos estrechos y alargados, separados por paneles en los que están pintados paisajes en ese estilo sin nervio de las decoraciones. A la altura de la cornisa, en las cuatro paredes,

están representadas diversas figuras alegóricas, unas en actitudes de reposo, otras corriendo o dando vueltas. Por encima de ellas, algunos pájaros brillantes y flores. Detrás de las figuras se alza un enrejado falso y que sigue naturalmente la curva del techo. Este techo es dorado. Todos los intersticios entre las barritas y las figuras están por tanto recubiertos de oro, y en el centro el oro sólo está interrumpido por la rejilla geométrica del enrejado simulado.» Después, dirigiéndose a una amiga anónima: «Como veis, todo esto se parece a una *jaula* muy refinada, a una bella jaula para un gran pájaro.» Camuflado de «dama algo madura, curiosa, de ánimo excitable», Baudelaire, sin saberlo, había seguido la enseñanza de san Ignacio sobre la *composición de lugar* y se había introducido en ella como un «gran pájaro» felizmente prisionero. Sin embargo ese lugar existía también fuera de su mente. Estaba encerrado en la vieja París, protegido por las aguas del Sena. También por eso París se volvía con tanta facilidad, para Baudelaire, alegoría.

Cuando, a los veinticuatro años, Baudelaire intenta suicidarse, acompaña el gesto con una carta de despedida dirigida al notario Ancelle, en la que escribe que se mata no porque sufra «alguna de esas perturbaciones que los hombres llaman *pena*», sino porque «la fatiga de dormirse y la fatiga de despertarse» son para él «insoportables». Además, se mata porque es «*peligroso para mí mismo*». Al final afirma: «Me *mato* porque me creo inmortal, y porque *espero*.» Muchos han juzgado ese gesto como una puesta en escena algo rudimentaria. Pero, cualesquiera que sean los motivos, sea sincero o comediante, escritor es aquel que revela y se revela inevitablemente a través de la palabra escrita. En esa nota de despedida, Baudelaire mostraba la impronta de esa retícula de nervios y gloriosos *non sequitur* que lo acompañaría a cada instante de su vida posterior.

Se conservan dos testimonios de ese intento de suicidio. Uno es la carta de Baudelaire al notario Ancelle, categórico como un fragmento de Pascal, modulado como una secuencia de punzadas, lacerantes en su plena lucidez. La otra es la de Ménard, impregnada de animosidad, como todo lo que el «pagano místico» escribiría sobre su compañero de colegio. Pero existe un detalle en su relato, retomado casi literalmente por Philippe Berthelot y Rioux de Maillou, que parece una invención del Baudelaire extremo, ultrajantemente sarcástico.

Esa noche, según parece, Baudelaire se encontraba con Jeanne en un local de la rue Richelieu. En un determinado momento intentó apuñalarse. Después se desmayó. Se habría despertado bajo la mirada de un comisario de policía que le decía: «Habéis cometido una mala acción; debéis entregaros a vuestra patria, a vuestro barrio, a vuestra calle, a vuestro comisario de policía.» El mundo estaba dispuesto a

acoger de nuevo al joven poeta, con tal de que aceptase *entregarse* a los brazos maternales del comisario de policía.

Cuenta Gautier que la primera preocupación de Baudelaire era la de que su aspecto no se confundiera con el de los artistas. Huía de todo lo pintoresco. Aunque se pasaba la vida en medio de toda suerte de *demi-monde*, desde el de las redacciones al de los cafés y los teatros, se advertía claramente en él «la intención de mantenerse aparte del género artista, con los sombreros blandos de fieltro y las chaquetas de terciopelo». Pertenecía a «ese dandismo sobrio que raspa la ropa con papel de lija para sacudirse el aire dominical y de estreno».

Por otra parte, Baudelaire no hizo nada para acceder a la buena sociedad, como hubiera podido hacerlo sin demasiado esfuerzo. Le hubiera bastado seguir a su padrastro, el general Aupick, que «quería verlo llegar a una elevada posición social», sobre todo «siendo amigo del duque de Orléans», como recordaría con suspicacia su madre, Caroline. En cambio, cierto aire de desclasado -como era propio de la *intelligentsia* rusa que se estaba formando por los mismos años- resultaba irrenunciable para él.

Si Baudelaire, caso muy excepcional, no mostraba ninguna inclinación hacia la buena sociedad, tampoco se inclinaba por la mala, en medio de la cual se encontraba con harta frecuencia, dadas las circunstancias de su vida. Champfleury, viejo amigo de la *bohème*, a quien Baudelaire había definido, con álgida neutralidad, como «uno de los principales adeptos a la escuela denominada *Realista*, que pretendía sustituir el estudio de la naturaleza y el estudio de sí mismos por la locura *clásica* y la locura *romántica*» (donde cada palabra es sarcástica), no estaba en condiciones de entenderlo. El hecho es que se produjo entre ellos un altercado, porque Baudelaire había escrito que no le gustaba la mala sociedad. Pero el motivo de fondo era que Champfleury quería urdir el encuentro entre Baudelaire y cierta «mujer filosofante», y el amigo se resistía obstinadamente. Volviendo al tema de la «mala sociedad», Baudelaire precisó: «Amigo mío, siempre le he tenido horror; la canalla y la ignorancia, y el crimen, tienen atractivos que pueden gustar unos minutos; ¡pero la mala sociedad, esos, por así decir, remolinos de espuma que se forman en los bordes de la sociedad!, imposible.» De hecho, todo era *imposible* para él. No había sociedad en la que Baudelaire pudiera sentirse cómodo.

Señal decisiva de la soberanía *d'en bas* de Baudelaire era su total indiferencia hacia toda forma de vida mundana. Al contrario que Mérimée, que siempre encontró acceso a los salones apropiados, incluso a los imperiales; y al contrario que Flaubert, que no escondía la complacencia de pertenecer al círculo de la princesa Mathilde,

Baudelaire nunca intentó ser *reçu*. Los favores que solicitaba tenían siempre un objetivo único: dinero. Desde el principio, y con naturalidad, fueron suyas las voluptuosidades de la abyección. Si se codeaba con periodistas, se trataba seguramente de aquellos que podían bordear el chantaje. La primera publicación en la que se reconoce la mano de Baudelaire es un panfleto alusivo que busca propalar insinuaciones sobre la vida privada de una actriz, Rachel. Mientras que el único esbozo de novela publicado por Baudelaire cuenta la historia del joven petimetre Samuel Cramer, que calumnia a una actriz -la Fanfarlo- para hacerse notar por ella y, al fin, convertirse en su amante, protegido y protector.

Baudelaire tenía dificultad para suscitar respeto. Todos tendían a considerarlo en un estado de perpetua minoridad. Incluso el no precisamente excelso Maxime Du Camp se permitía tildarlo de «ignorante», quizá porque había notado la dificultad de Baudelaire para seguir cualquier clase de estudio metódico («La historia, la fisiología, la arqueología, la filosofía se le escapan; a decir verdad, nunca les había prestado atención»). Du Camp escribía esto en 1882, cuando la gloria de Baudelaire ya era cosa segura. Pero en el recuerdo se imponía la imagen del poeta mientras «buscaba despistar a sus acreedores, que eran numerosos» (Du Camp había sido uno de ellos, por unos centenares de francos, que consiguió que le devolviera el notario Ancelle). Así se comprenden ciertas palabras hirientes de Baudelaire: «Quienes me quisieron eran gente despreciada, o mejor dicho despreciable, si tuviese que lisonjear a *la gente de bien.*»

Muchos tomaban por una pose los intentos de Baudelaire de mantenerlos a cierta distancia. Para poder respirar. Cuando Baudelaire era acusado -por Champfleury y por algunos otrosde ser un mistificador y un comediante, podemos tener la seguridad de que se aludía a episodios en los que simplemente se habían malinterpretado sus gestos o palabras. Cosa que debía suceder con bastante frecuencia. Por eso mismo, acaso por mera fatiga, Baudelaire puede también haber inventado alguna mistificación. No hubiera habido diferencia, después de todo. Podía haber incluso algún minúsculo placer en la burla.

Pero, una vez terminada la vociferación de los testigos, comenzó por fin a dibujarse el perfil de quien en verdad había sido Charles Baudelaire. Hubo un fuerte estupor. Porque, si es verdad -como escribió el propio Baudelaire- que Balzac era el más grande entre los personajes de Balzac, nadie podía parangonarse en cuanto personaje con Baudelaire, por la densidad y peculiaridad de sus elementos, por su tenaz impulso centrífugo, que parecía oponerse a cualquier arreglo. Sin embargo esa figura tenía una impresionante unidad, tan firme y profunda que cada sílaba suya parecía reconocible, como si bastase

observarla al trasluz para apreciar una omnipresente filigrana. Eugène Marsan reseñó en una ocasión, con firme mirada, el guardarropa de Baudelaire y mostró la diferencia con el de Barbey d'Aurevilly, que era invariablemente pintoresco y nunca alcanzaba la cumbre de la elegancia, que es «la simplicidad "absoluta"», como había enseñado Brummell. ¿Qué clase de intuición definitiva le permitía a Baudelaire diferenciarse nítidamente hasta de sus secuaces? Una muy alta afinidad química entre elementos discordantes. Lo *nuevo* de Baudelaire era buscado en esa dirección: «sus mujeres y su cielo, sus perfumes, su nostalgia, su cristianismo y su demonio, sus océanos y trópicos, componían una materia de una clamorosa novedad».

Baudelaire fue un gran experto de la humillación. Ningún otro escritor, por difícil que haya sido su vida, puede competir con él en la práctica de ese estado. Baudelaire la conocía en todos los ámbitos: en la familia (por la presencia del padrastro, general Aupick); en el dinero (por su continua dependencia del notario Ancelle y por la lucha contra las deudas); en la vida amorosa (por la convivencia con Jeanne, que no lo amaba); en la vida literaria (por las relaciones con los periodistas, las revistas, los editores, la Académie y la República de las Letras en general). No había un solo ámbito en el que a Baudelaire le fuera concedido respirar libremente. Inútil preguntarse -como lo hace Sartre, alumno inconsciente de una escuela vespertina «Querer es poder»- en qué medida Baudelaire *quiso* todo esto. Sin duda hubiera podido, en numerosas ocasiones, recuperar una existencia dentro del orden establecido. Hubiera podido imitar a Mérimée, a quien admiraba y por quien no era admirado. A pesar de ser un artista en cada fibra, Mérimée se había construido una existencia de *grand commis*, que lo protegía como un caparazón impenetrable. Pero Baudelaire no hubiera resistido. Se habría asfixiado antes de alcanzar cualquier estado apacible. No menos que el *ennui* lo inspiraba la humillación. Vinculable a la abyección, misterioso sentimiento -activo y pasivo- que parece connatural a la «vida moderna» y ha invadido desde entonces la literatura. Es un soplo benéfico que comienza a circular a partir de mediados del siglo XIX y a impregnarse en modos diversos en algunos autores imprescindibles: Dostoievski y Gógol en primer lugar (para los rusos la abyección es el aire mismo que se respira); Melville (en *Bartleby*); Lautréamont, en cada sílaba; Hamsun y Strindberg, en una versión hiperbórea, alucinada; y también Rilke (en el *Malte Laurids Brigge*). Y tantos más. Pero el patriarca, el que había condensado sobre sí la tormenta magnética, sería para siempre Baudelaire.

Baudelaire fue el solitario, impávido defensor del derecho

irrenunciable a contradecirse: «En la extensa enumeración de los *derechos del hombre* que la sabiduría del siglo XIX reemprende frecuentemente con marcada satisfacción, hay dos puntos muy importantes que han sido olvidados, que son el derecho a contradecirse y el derecho a *irse.*» Sobre todo este último podría ser la preciosa contribución de Baudelaire a la siempre incierta doctrina de los derechos del hombre.

La *industria cultural* -expresión de Adorno y Horkheimer que ya sonaba obsoleta poco después de haber sido acuñadatuvo su inicio oficial en París en los primeros años de Luis Felipe. Se dieron en aquel momento las condiciones indispensables para que el fenómeno se manifestase: ante todo la prensa diaria, que en el futuro habría de ramificarse en la pluralidad de los *media* pero por entonces los comprendía a todos, aumentó fuertemente las tiradas y bajó con igual fuerza los precios, recurriendo por primera vez, de modo sistemático, a la publicidad. ¿A qué ingenio se debía ese invento fatal? Sobre todo a Émile de Girardin, que bajó a la mitad el precio de la suscripción a *La Presse* gracias a los anuncios pagados. Simultáneo a este movimiento hubo otra novedad: la introducción de la novela por entregas, el *feuilleton*, primero en la prensa periódica con *La Revue de Paris*, después en la prensa diaria con *Le Siècle* y *La Presse*. Tres años más tarde, en 1839, Sainte-Beuve podía publicar su ensayo «De la littérature industrielle» en la *Revue des Deux Mondes*. Era la primera muestra, magistral, de esa triste disciplina que iba a ser la sociología de la literatura. Era además la descripción altamente perceptiva de un cambio de época en el paisaje literario, cuyos detalles nadie conocía tan bien como Sainte-Beuve, que los escrutaba cada día. Así, junto a la máquina de vapor y la fotografía, la publicidad ocupó su puesto entre las novedades decisivas de la primera mitad del siglo XIX. Publicidad significa ante todo que ciertos objetos comienzan a hablar y a producir imágenes. Al principio es un proceso risible y torpe, pero de alcances incalculables. Nacida como apéndice de la producción, la publicidad llegará un día a invertir la relación: los objetos son producidos para que ciertas imágenes, ciertos nombres, ciertas palabras encuentren un soporte. La moda es un expediente para volver más erótico ese continuo desbordarse de las imágenes, asimilándolo a la incesante mutación del deseo. Modelo y fundamento de la publicidad es la inquietud incurable de la vida mental, cuya patria originaria es la *delectatio morosa*. Los Padres del Desierto no disponían de objetos en torno a sí porque tenían necesidad de una superficie uniforme y áspera, en el exterior, para identificar, en el interior, el mecanismo mental que genera los simulacros. Hubieran considerado la publicidad como una sutil réplica teológica de sus ejercicios. Todavía Nadar

observaba: «Otra palabra nueva: la *réclame*; ¿hará fortuna?»

Un periodista era pagado por línea, el traductor por página. Cuando alguien le reprochaba un exceso de adverbios, que llenaban ciertas frases cartilaginosas, Nodier respondía que esos molestos polisílabos lo ayudaban a rellenar rápidamente las líneas. Cada línea valía un franco. Balzac, que por aquellos años intervenía con frecuencia -porque lo afectaba directamente- en cuestiones de derechos de autor, se refería con toda tranquilidad a ciertos escritores que «ofrecen la explotación de cierta superficie comercial», introduciendo una expresión que los agentes editoriales de dos siglos más tarde todavía le envidiarán. De esto se podía deducir la alternativa oprimente en que iban a encontrarse los escritores que por algunos años -justo después de 1830- se habían hecho la ilusión de poder abandonarse para siempre a una irresponsable vida de *bohème*. Entonces la situación había cambiado radicalmente; Albert Cassagne la describe con sequedad epigramática: «El *bohème* es o un artista sin talento, es decir, para usar la expresión de Balzac, una superficie comercial, o bien un artista de talento que no ha sabido explotar su superficie comercial», por tanto un inadaptado, alguien que corre el riesgo de no encontrar ya su lugar en la maquinaria social. Habían bastado pocos años, y todo se había derramado. En este punto apareció en escena el joven Baudelaire. Declaraba: «Yo que vendo mi pensamiento, y quiero ser autor», y mientras tanto se aprestaba a entrar, sin lamentarse en absoluto, en un cruel mecanismo productivo que parecía hecho a propósito para maltratarlo.

Era la primera época de los «prostitutos de la inteligencia», como se definía a sí mismo el criollo Privat d'Anglemont, bajo el nombre del cual, protegiéndose con un equívoco escudo, Baudelaire publicaría algunos de sus primeros poemas. Pero era Théophile Gautier el ejemplo más claro de cómo un escritor brillante, de múltiples talentos, podía deteriorarse día a día por la obligación de producir columnas de palabras en los diarios y revistas, regadas de observaciones complacientes. Había llegado a sentir una repulsión física por el acto de ir al teatro antes incluso que por escribir de él. Así, el «mago perfecto *ès lettres françaises*» (es la definición como mínimo pomposa en la dedicatoria de *Les Fleurs du mal*) pasó la mayor parte de su vida en el apremio del *pisseur de copie*. Fue precisamente Baudelaire quien le asestó el latigazo más duro cuando citó una opinión suya, iluminado y severo, sobre Delaroche, pero agregando unas pocas palabras letales: «como ha dicho, creo, Théophile Gautier, en una crisis de independencia». Una de esas crisis que, con el tiempo, serían cada vez más infrecuentes.

Orate sine intermissione: el precepto paulino, que sería el

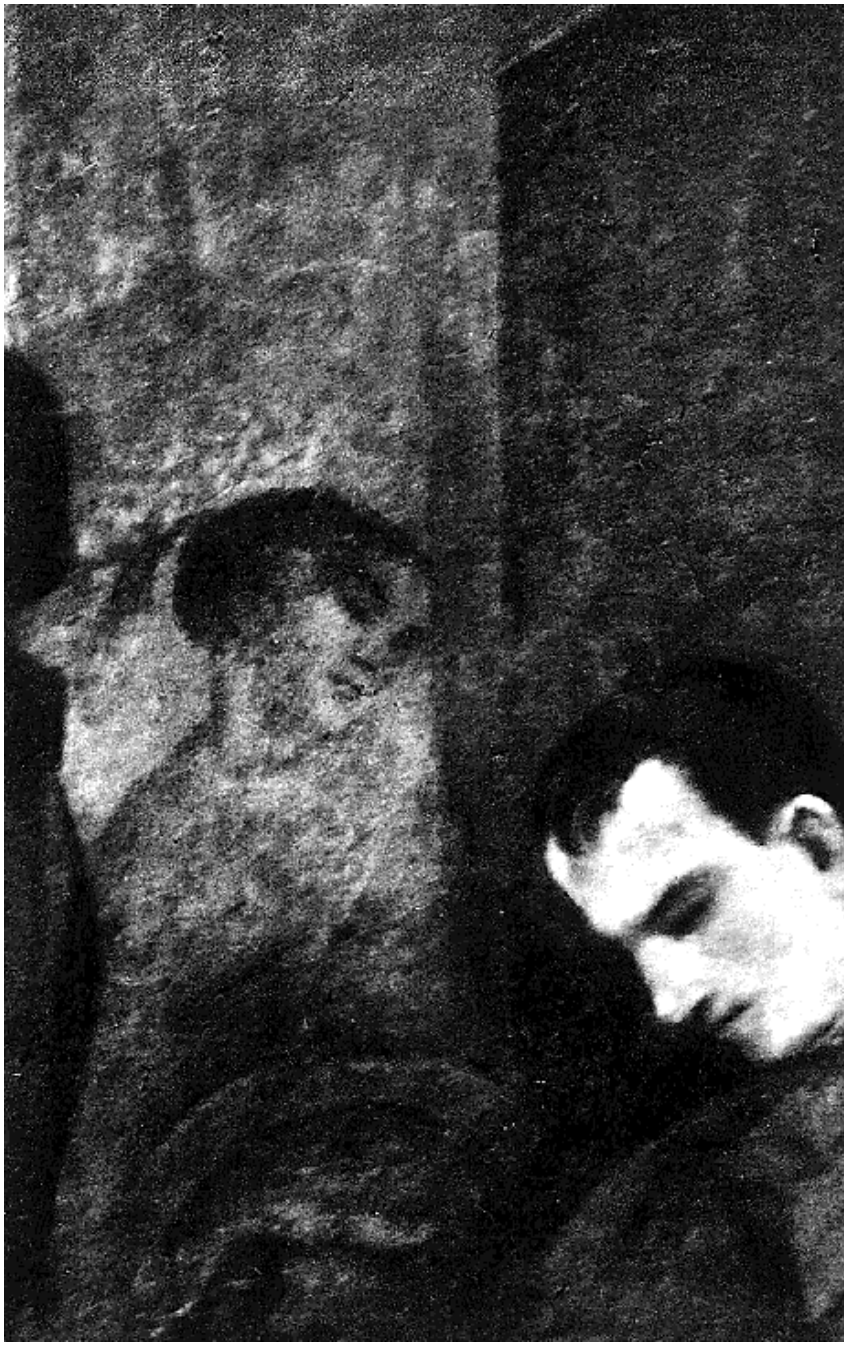
fundamento de la oración hesicástica, se transforma con Baudelaire en otra fórmula: «Embriagaos sin tregua.» Si el elemento metafísico que hiere toda apariencia es el puro pasaje de los instantes, será necesario que a cada instante la apariencia se envuelva, como en un manto protector, en la impenetrable película de la ebriedad. Pero ya sin ningún soporte ritual o litúrgico, como en cambio sucedía para las Bacantes y los monjes. Entonces, «cuando departáis en la soledad taciturna de vuestra habitación», recuperar la ebriedad será «la única cuestión», como si nada más importase en el mundo, pero ya no habrá apoyos seguros, ceremoniales y tradicionales, para la empresa. Será necesario abandonarse «a todo lo que huye, a todo lo que gime […] a todo lo que habla», para reconquistar ese estado de excepción que parece ser la única normalidad tolerable. *Les Fleurs du mal* son la crónica de esos intentos siempre precarios, frágiles, intermitentes. Cada verso puede incluirse dentro de lo que los químicos denominan *compuestos inestables*. Pero la aspiración de la que nacen es lo más cercano a la fórmula de San Pablo. Un día Baudelaire escribe a Flaubert: «Me decís que trabajo mucho. ¿Es una broma cruel?» Después, con palabras que podrían ser de Evagrio: «Trabajar es trabajar sin tregua; es no tener más sentidos ni fantasías; y es ser una pura voluntad siempre en movimiento.»

Para desmentir a cuantos se mostraron inclinados a considerar la relación de Baudelaire con Jeanne Duval como un prolongado ejercicio de autosometimiento a un ídolo brutal y acaso ni siquiera demasiado atractivo, bastan las pocas líneas de la carta de septiembre de 1856 en las que Baudelaire anuncia a su madre el fin de su relación como si hablase a la propia Jeanne, una Jeanne ausente y muda. Esa ruptura irreparable -«nunca la idea de una separación irreparable había entrado claramente en mi cabeza», dice- había producido en él «una especie de velo oscuro frente a los ojos y un perpetuo estrépito en los oídos». Agrega unas pocas palabras directas y definitivas: «Todavía hoy, y a pesar de que me siento completamente sereno, me sorprendo pensando, frente a un objeto bello, un bello paisaje, cualquier cosa agradable: ¿por qué no está conmigo, para admirar esto conmigo, para comprar esto conmigo?»

Existe además un arrepentimiento de Courbet. Si hacemos la prueba de entrar en el *Atelier* siguiendo la sugerencia de Diderot y empezamos a deambular por esa habitación grande y vacía, aunque poblada de personajes, partícipes de vidas diversas e incomunicadas, pero provisionalmente encerrados en torno al pintor que, con insospechada firmeza, está pintando un luminoso paisaje bajo los ojos de una modelo desnuda que lo observa (modelo que Courbet había retratado en base a una fotografía, novedad técnica del momento), una vez alcanzada la extremidad derecha de la escena encontramos un

joven sentado sobre una mesa y totalmente absorto en la lectura de un libro. Es Baudelaire, el único de los presentes que ostenta su propia ausencia. Pero, junto a su rostro, un procedimiento fotográfico ha revelado otro, que el propio Courbet describió como el de «una negra que se mira en el espejo con mucha coquetería»: es Jeanne, la amante indecorosa, que Courbet debió borrar, por insistencia de Baudelaire, y así quedó transformada en un ángel oscuro y en un espectro. Cuando por fin aflora de la tela, sus rasgos se superponen a dos chorros de tinta que Baudelaire habría trazado pocos años después, sobre uno de los cuales se puede leer: *quarens quem devoret*, «a la búsqueda de alguien para devorar». Musa y vampiro.

El notario Narcisse Ancelle y el general Aupick fueron los dos arcontes más cercanos y amenazantes para Baudelaire. Ambos atravesados por algo de ridículo, ya en el nombre. Ambos inadecuados para la majestuosidad de sus funciones. Hacían el mal con paternalismo, y ello los volvía aún más intolerables y denunciaba su complicidad con el trasfondo parisino sobre el que se recortaban. Eran *como tantos otros*, notables engastados en su nicho social -eminente, el del general; medio, el del notario-, satisfechos de sus funciones e igualmente incapaces de imaginar cómo se podía no estarlo. Lo que no disminuía la intensidad de las torturas que podían infligir. Cuando Baudelaire condensaba la Revolución de 1848 (y toda revolución) en la incitación: «¡Hay que ir a fusilar al general Aupick!», no se hacía ninguna ilusión acerca de que el general fuera una pieza clave de los poderes existentes. Sin embargo su proclama fue la más eficaz -y la más precisa- de todas las revueltas sociales del momento. En cuanto al recuerdo de las humillaciones sufridas, no se curaron con el tiempo. Por eso Baudelaire escribía a su madre, a propósito del notario Ancelle: «Si tú supieras cuánto me ha hecho sufrir durante algunos años. Hubo una época en que mi persona, mis opiniones y mis afectos eran un continuo motivo de escarnio para su horrible mujer, su repugnante hija y esos horribles granujas de sus hijos.» Retrato de familia de mediados del siglo XIX.



3. Arrepentimiento del Taller del pintor de Gustave Courbet [óleo sobre tela, 1854-1855, Musée d'Orsay, París]; en C. Pichois, Album Baudelaire, Gallimard, París, 1974, p. 134.

Muerto el general, Baudelaire se vio obligado a reconocer el Mal

en Ancelle, en ese notario de los suburbios, dominado por una «curiosidad pueril y provinciana», en ese hombre «al mismo tiempo loco y estúpido», mistificador por vocación, ávido por encima de todo de charlar con cualquiera, por el puro placer de acumular pequeñas noticias. Cuando Baudelaire se encontraba con alguno de sus conocidos, enseguida Ancelle se ponía en medio. Se instalaba en casa de Gautier, de Jeanne, y hablaba, hablaba. Era un *voyeur* de la vida de Baudelaire. Era el burgués que quiere sentir cómo el artista depende de él, incluso para su supervivencia, y no quiere perder la ocasión de introducirse, gracias al artista, en lugares que de otro modo le serían inaccesibles. Respecto de Baudelaire, Ancelle era nada menos que *el mundo*, aunque él lo hubiera negado, por falsa modestia. Pero Baudelaire sabía con quién tenía que vérselas. Una vez lo escribió todo en mayúsculas: «ÉL ES MI PRINCIPAL ENEMIGO (y no por maldad, lo sé).» Un día, en los ambientes subversivos, alguien iba a hablar del *enemigo principal*.

El notario Ancelle quería ante todo tener con quién charlar. Mejor si era alguno de los amigos de Baudelaire en el ambiente artístico, porque después podría vanagloriarse de haberlo conocido. Pero si no era así le bastaba el patrón de una taberna. Con tal de charlar, con tal de informarse. Su técnica tenía rasgos perversos, que exasperaban a Baudelaire. Con los intelectuales se ponía a hablar sin presentarse, usando modales como si se conocieran de tiempo atrás. Sobre todo daba a entender que nadie estaba tan al corriente como él, desde siempre, de cada detalle de la vida de Baudelaire. La presencia de Ancelle no era abiertamente malvada sino algo peor: quitaba el aliento. Todo excitaba su curiosidad y ofrecía pretexto para satisfacerla. Con impotente espanto, Baudelaire comunicaba a la madre sus conclusiones: «He comprendido que él quería arrancarme los nombres de las personas con las que yo tengo asuntos complicados solamente para CHISMORREAR con ellas.» Si no fuese evidente su función fatal en la vida de Baudelaire, Ancelle podría ser un personaje de una comicidad arrolladora, precursor de ciertas apariciones de Feydeau o Courteline. Pero es precisamente este engañoso carácter inofensivo lo que le confiere un halo aún más siniestro, así como la brusca bondad del general Aupick arroja una sombra aún más oprimente.

El primer pecado de Ancelle era el de no tener «ningún respeto» por el tiempo de los otros. Su método de tortura: la tergiversación. Su arma, un flojo balbuceo al que, durante horas, sometía a Baudelaire, que dependía de él para recaudar alguna modesta suma de dinero. Se ha conservado incluso una muestra -definitiva- de su manera de conversar. Baudelaire escribe a Caroline: «Hubiera deseado renunciar por completo a esos 500 francos. Sin duda lo hubiera preferido, antes

que verlo y escucharlo *balbucear lentamente durante horas*: "Tenéis una madre muy buena, ¿verdad?, *¿queréis bien a vuestra madre?"*, o también: "¿Creéis en Dios?", o también: "Luis Felipe ha sido un gran rey. Se le hará justicia, un día…" Cada una de estas frases se dilata a lo largo de una media hora. Durante todo ese tiempo, se me espera en varios barrios de París.»

Una velada en el Bósforo: el ministro plenipotenciario de Francia general Aupick y señora reciben a dos jóvenes literatos que hacen su *voyage en Orient*, como otros antes que ellos hacían el Grand Tour por Italia. Se llamaban Maxime Du Camp y Gustave Flaubert. El general se complace en mostrarse como un hombre abierto y curioso de las cosas del mundo. Sabe que fatalmente la conversación deberá dar un lugar a la profesión de los invitados. Tras la cena, con tono áspero y paternal lanza una pregunta de circunstancia: «¿La literatura ha hecho alguna buena incorporación desde que habéis abandonado París?» Pregunta que no requería necesariamente una respuesta puntual. Por otra parte, una respuesta hubiera obligado a entrar en detalles, cosa siempre penosa en una velada como aquélla. Sin embargo, Maxime Du Camp se sintió en el deber de balbucir algo: «No hace mucho he conocido en casa de Théophile Gautier a un tal Baudelaire, quien dará que hablar.» Inesperada incomodidad. La embajadora baja la mirada. El general tiene el aspecto de quien está por reaccionar a una provocación. Poco después, mientras el general y Flaubert ya hablaban de otra cosa, Madame Aupick se acerca a Maxime Du Camp y le susurra: «¿Verdad que tiene talento?» Sólo al final de la velada, frente a la colección de lepidópteros del coronel Margadel, Maxime Du Camp se enteraría de que Baudelaire era el hijo de Madame Aupick y de que el general, su padrastro, lo había condenado y expulsado, y no toleraba que se pronunciase su nombre.

Al volver a París en marzo de 1853, ya no como consorte del embajador en Madrid sino del recién nombrado senador Aupick, Caroline encontró a Charles en un «estado penoso», como consecuencia de un año que era considerado «un verdadero desastre». Al principio, ella mostró una «admirable indulgencia».

Pero una cuestión urgía: según Caroline, muchos de los sufrimientos de Charles dependían de la falta de unos zapatos con suela de goma. También sobre este punto la madre se equivocaba. Esta vez, con la fiereza del verdadero desdichado, Baudelaire le explicó que había desarrollado una gran habilidad en llenar con paja, e incluso con papel, los agujeros de sus zapatos. Se hacía -explicó puntillosamente- verdaderas «suelas de paja e incluso de papel». No sólo eso, sino que sabía «ponerse dos camisas bajo un par de

pantalones y una chaqueta raída que el viento atraviesa». De ese modo, decía, «casi no siento más que los dolores morales». No agregaba -pero acaso daba por sobrentendido- que esas observaciones podían ser fácilmente comprendidas por una mujer acerca de la cual había leído en un diario que «los pobres de Madrid iban a añorarla».

Inmediatamente después, en la misma carta, Baudelaire se describía a sí mismo en un retrato rápido (casi un Guys de la renuncia) que se fija en la memoria de quien lo lea: «Hay que reconocer, sin embargo, que he llegado al punto de no atreverme a realizar movimientos bruscos ni siquiera caminar demasiado por miedo a que mi ropa se desgarre más todavía.» Tenemos un hombre joven, apuesto y elegante, que camina con gran cautela, como impedido por un obstáculo invisible: es Baudelaire, tiene treinta y dos años. Nadie sabe que sólo piensa en los diversos desgarros de su ropa, «que el viento atraviesa». Es un primer Buster Keaton con capote, que se aleja -lentamente- por las calles de París.

«El elemento material sobre el que apoyar la vida espiritual es, para la tragedia raciniana, esa forma de la sociedad humana que se llama vida de corte, esa concentración de los valores, de la belleza, del ser de un país en un pequeño espacio, en torno a un rey, todo eso que llega a su perfección durante los primeros veinte años del reinado de Luis XIV. París, como capital, tiene en Europa, durante el siglo XIX, el mismo lugar que la corte de Luis XIV en el siglo XVII.» París como equivalente moderno de Versalles: esta intuición de Thibaudet es el presupuesto del título de Benjamin: *París, capital del siglo XIX*. Es el fundamento de la afinidad profunda entre Baudelaire y Racine, que advertimos continuamente en el aire de sus alejandrinos, pero no es fácil de asir. Para Racine, la humanidad era observada en el interior de la corte de Versalles porque ese lugar, precisamente por su carácter artificioso (que era el de todos los marcos), exaltaba la evidencia de las pasiones, sometidas a una portentosa lente de aumento. Baudelaire vivió en París como un cortesano prisionero en Versalles. Todo aquello acerca de lo que escribía presuponía un terreno preparado y macerado, el único que no concedía evasiones que no fueran ilusorias.

El París de Baudelaire es caos dentro de un marco. Es esencial el reconocimiento del caos, del pulular de las fuerzas y de las formas, de la benévola hospitalidad concedida a todas las variantes de lo monstruoso. Pero tan esencial como eso es la presencia del marco, de ese artificio que delimita y separa. Baudelaire tenía bien claro su significado metafísico, en cuanto primera intuición que establece una diferencia de nivel en lo que es, correlato de lo que se produce en la mente apenas se desdoblan el ojo que mira y el ojo que es mirado. El marco puede aplicarse a un cuadro, a una mujer (y a todo el aparato

ornamental que la envuelve, y que se vuelve un poderoso artificio erótico), a cualquier escena de la vida. En todo caso, llegará a ser aquello que delimita «Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté / en l'isolant de l'immense nature». Ésta es la operación decisiva: el gesto con que algo -cualquier cosa- es recortado de la informe circunstancia y observado en sí, como una piedra recogida en la mano. Si toda la poesía de Baudelaire tiende a presentarse como *tableau parisien* es porque se trata siempre de cuadros en los que el marco actúa aprisionando en el cuadro mismo una energía de la que, de otro modo, no se conocería el origen.

Todo lo que sucede dentro del marco exalta los elementos que quedan circunscritos, los obliga a hibridarse en combinaciones experimentales. Así nace lo nuevo. Así sucede que la pura mutación de la «forma de una ciudad» desencadene una vorágine en la memoria que permite alcanzar, en un instante, a la prisionera Andrómaca mientras contempla desolada una Troya reconstruida en miniatura en Butroto, lugar del vano deseo, que «ha fecundado de pronto mi memoria fértil», dice Baudelaire, mientras atraviesa «el nuevo Carrousel». Andrómaca carece por completo de los ornamentos que, en la época, solían acompañar la evocación de los nombres históricos, antes bien aparece con la misma inmediatez de una «negra, flaca y tísica, que pisa el fango, buscando, el ojo azorado, las palmeras ausentes de la soberbia África detrás de una inmensa muralla de niebla». Si estos versos magníficos los disponemos -como aquíen prosa, en un discurso continuo, no escandido ni siquiera por las mayúsculas en el principio de cada verso, revelan aún con mayor claridad lo que está detrás de ambas figuras: la pérdida, una irreparable pérdida, que sólo para quien vaga por la gran ciudad se vuelve lacerante. Ningún escenario de la naturaleza hubiera sabido atizar -ni tampoco aliviar- una pena tan aguda que no tiene esperanza de curar.

Si se preguntase cuál es el primer poema de Baudelaire que viene a la mente, muchos dirían «Le Cygne». Sería difícil reprocharlo. Esa intersección y choque de planos lejanos y dispares, en la memoria y en la percepción, es algo que sólo con Baudelaire se perfila en literatura, y después de él no se volvería a presentar con semejante pathos en el interior de un marco formal tan antiguo.

El principio es imponente: «Andromaque, je pense à vous!» Andromaque no es el nombre de la amada, aunque sea invocada con tal urgencia e intimidad. Es un personaje épico, tiene miles de años. No es ni siquiera la Andrómaca de Racine. Ni la de Homero. Es sólo la Andrómaca de un episodio menor de la *Eneida*, que casi todo el mundo ha olvidado. Es la mujer que ha pasado como «vil ganado» de un hombre a otro, después de haber «caído de los brazos de un gran

esposo», Héctor. Ahora vive en una tierra extranjera, tierra de enemigos, el Epiro. Junto a ella, un minúsculo simulacro de Troya, que debiera mitigar y en cambio exaspera el dolor por la Troya incendiada y desaparecida.

Pero ya nadie piensa en Andrómaca. Excepto Baudelaire, mientras atraviesa el nuevo Carrousel. El lector de hoy no puede valorar la implicación dramática de estas palabras. Hoy, el lugar indicado por Baudelaire es una pista para el tráfico veloz. Al pasar, apenas se tiene tiempo de ver la serpiente de la fila para el Louvre, que se hunde en la pirámide de Pei. Allí, en otros tiempos, pululaba una forma muy distinta de vida. Adyacente al corazón metafísico de París, que está en Palais-Royal, la place du Carrousel debía ser atravesada por quien quisiera dirigirse a las Tullerías. Gravitando sobre la plaza había un barrio que fue demolido para crear una vía entre el Louvre y las Tullerías, es decir un «vasto paralelogramo» donde «se encontrasen el soberano, los grandes poderes del Estado, los tesoros de las artes, como una Acrópolis que encierra lo que el imperio contiene de más sagrado, de más augusto y precioso». Quien esto escribe no es otro que Gautier, ya reducido por el Segundo Imperio a la condición de una pluma servicial. Sin embargo esos lugares habían significado algo muy distinto para él, como para Baudelaire. Alfred Delvau, cronista de aquellos años, lo recordaba así: «La place du Carrousel fue encantadora en otros tiempos, hoy poblada de grandes hombres de piedra de Saint-Leu. ¡Encantadora como el desorden y pintoresca como las ruinas! […] Era una selva, en efecto, con su inextricable embrollo de barracas de tablas y de casetas de adobe, habitadas por una multitud de pequeños industriales y de pequeñas industrias […] Deambulaba con frecuencia por ese caravasar del baratillo, a través de ese laberinto de tablas y ese zigzag de negocios, y conocía casi íntimamente a los seres: hombres, animales y cosas, conejos y loros, cuadros y quincallería…»

Entre los dos palacios que representaban la rama primogénita y la segundona de la soberanía real -las Tullerías y el Palais-Royal- surgía un agregado de la vida más informe y caótica, un fragmento de «selva» proliferante junto al corazón del orden. En medio de ese nudo, en la rue du Doyenné, vivieron durante cierto tiempo Gautier y Nerval. Ése fue el precario epicentro de la *bohème galante*. El viejo salón decrépito había sido restaurado y pintado por algún amigo: dos paneles con paisajes provenzales de Corot, un Chassériau con Bacantes que sujetaban tigres con collares como si fueran perros, el *Monje rojo* de Châtillon, que leía la Biblia apoyándola en el flanco curvado de una mujer desnuda. Era también un retrato de Théophile (todos sabían que se trataba de Gautier) vestido a la española. Allí se daban cita seres que se llamaban Cydalise I (como una emperatriz) o Lorry o Sarah la

Blonde. Sucedió entonces -recordaba Nerval- que «el *horrible* propietario, que vivía en la planta baja, y sobre la cabeza del cual bailábamos con harta frecuencia, después de dos años de sufrimiento, que lo impulsaron a desahuciarnos, ha hecho cubrir desde entonces aquellas pinturas con una capa a la témpera porque sostiene que los desnudos le impiden alquilarlo a los burgueses». Pero no tuvo muchas oportunidades. Enseguida Nerval habría comprado a los demoledores algunas de esas *boiseries* pintadas. Después todo desapareció. «Éramos jóvenes, siempre alegres, a veces ricos […] Pero acabo de tocar la cuerda sombría: nuestro palacio fue demolido. El otoño pasado pisé los escombros.» Entonces Nerval decide: «El día en que talen los árboles del picadero iré a releer en la plaza "Contra los leñadores del bosque de Gastine" de Ronsard:

> "Écoute, bûcheron, arreste un peu le bras:
> Ce ne sont pas des bois que tu jettes à bas;
> Ne vois-tu pas le sang, lequel dégoutte à force,
> Des nymphes, qui vivaient dessous la dure écorce."»

Elegía que se cierra con palabras lacerantes, la más dura proclama antiplatónica:

> «La matière demeure et la forme se perd!»

Nerval iba a releer a Ronsard. En los mismos escenarios, Baudelaire iba a escribir «Le Cygne». Dos gestos de despedida. En lugar de la sangre de las Ninfas, las lágrimas de Andrómaca, magro arroyo. Por esos días Nerval iba a encontrarse con Balzac: «¿Dónde habéis perdido tantas cosas bellas?, me dijo un día Balzac. "¡En las desgracias!", le respondí, citando una de sus palabras favoritas.» Balzac sabía algo de aquellos lugares, porque allí había hecho vivir a la prima Bette. Incluso había anticipado -y casi auspiciado- su destrucción: «La existencia de la manzana de viviendas que se encuentra a lo largo del viejo Louvre es una de esas declaraciones de principios que a los franceses les gusta hacer contra el buen sentido, para que Europa no tenga dudas acerca de la dosis de *esprit* que les concede y no tenga que temerlos.» Formidable sarcasmo: el barrio del Carrousel sería un testimonio de la locura que todavía arraigaba en París, por tanto una oportuna garantía para los extranjeros intimidados por el *esprit*. Balzac sintió que esa extrañeza estaba destinada a ser barrida en poco tiempo: «nuestros nietos, que sin duda verán el Louvre terminado, se resistirán a creer que semejante barbaridad haya subsistido durante treinta y seis años, en el corazón de París, frente al palacio en el que tres dinastías han recibido durante esos últimos treinta y seis años a la élite de Francia y de Europa». Pero

a su ojo visionario no se le escapaba que el significado ulterior de esos lugares respondía a la «necesidad de simbolizar en el corazón de París la íntima alianza de la miseria y del esplendor que caracteriza a la reina de las capitales». Miseria y esplendor. Estamos ya muy cerca del Baudelaire que camina y piensa en Andrómaca.

No sólo en ella. De ese recuerdo improbable brotan otras imágenes, otros seres de un alto pathos. Todos emanan algo «ridículo y sublime». Porque ya, en la nueva era de París y del mundo, nada puede tender a lo *sublime* si no está acompañado de lo ridículo, como, en otros tiempos, del terror. El primero de esos seres era un cisne, escapado de algún modesto zoológico encerrado en una plaza, que alargando convulsamente el cuello abre en vano el pico cerca de «un arroyo sin agua» y recuerda con desesperación «su bello lago natal». Después, una anónima africana, flaca y tísica, que busca parajes desvanecidos.

Lo que une a estas figuras, lo que vincula indisolublemente a la princesa, el animal y la esclava no es sólo el exilio y la extrañeza respecto del mundo. Algo más grave e irreparable se deja entrever en ellos. Es el puro luto por aquello que desaparece. Mientras Baudelaire camina por el nuevo Carrousel, que otros definían en aquellos años como «una de las glorias de nuestra época», siente que sus pies pisan algo que se ha vuelto invisible para siempre, como las patas del cisne que raspan «el suelo áspero» de la vieja place du Carrousel. Cualquiera que sea el lugar, cualquiera que sea la condición, existe siempre *otrolugar*, existe siempre *otra* condición que se ha perdido para siempre. Ninguna infelicidad puede compararse con ésta, que es la pura constatación de una ausencia. Incluso el exilio, incluso la vida de inevitable extranjero propia de quien escribe, no es otra cosa que la primera revelación -todavía atribuible a las circunstancias o a la mala suerte- de algo que sin embargo es de todos y de todo momento. Algo que pertenece igualmente, distribuido con ecuánime magnanimidad, a cualquiera que viva en el tiempo. Éste es el fondo rocoso que Baudelaire alcanza en su vagabundear desde el Hôtel Voltaire, cruzando el Sena por el pont du Carrousel, hacia el nuevo Louvre recién restaurado. Esto explica por qué al fin, evocadas desde lo invisible, se presentan en torno a él no sólo las sombras de Andrómaca, del cisne y de la negra tísica, sino de toda una tropa anónima, como en el Hades. Las sombras «de quienquiera que haya perdido lo que no volverá a encontrar». Es decir, de todos quienes hayan vivido. Las primeras en presentarse serán las sombras de los «marineros olvidados en una isla», de los «prisioneros», de los «vencidos». Pero la multitud es mucho más amplia; son todos los muertos. Así, las últimas palabras pueden ser las más comunes y prosaicas, pero aquí sublimes y ya no -debido a la suma tristeza- ridículas. La visión se expande, se entrevén las sombras «de muchos

otros todavía».

Resulta natural preguntarse por qué Andrómaca -en particular, la Andrómaca de la *Eneida*- estaba tan presente, le resultaba tan familiar y cercana a Baudelaire. ¿Frecuentaba acaso con mucha asiduidad a Virgilio? No lo parece, aunque el poema le rendía homenaje, en un primer momento, en el epígrafe: «falsi Simoentis ad undam». Pero había otra sombra que se interponía entre Baudelaire y Andrómaca. Alguien que, con el correr del tiempo, tanto más afín le resultaba a Baudelaire: el creador de la «gran escuela de la melancolía», el «gran señor demasiado grande para ser cínico», el «gran aristócrata de la decadencia» (el «grande» era obligado para Baudelaire cuando hablaba de él). En fin, el «*padre del Dandismo*»: Chateaubriand. Más que en Virgilio, era en pocas líneas de *Le Génie du christianisme* donde Baudelaire había encontrado a Andrómaca: «Andrómaca da el nombre de *Simoenta* a un *arroyo*. ¡Qué conmovedora verdad en *ese pequeño arroyo* que reproduce un *gran río* de la tierra natal! Lejos de las riberas que nos han visto nacer, la naturaleza siempre está como disminuida, y no nos resulta sino la sombra de la que hemos perdido.» Esta última frase fue decisiva para Baudelaire. Lo que está ausente, lo que ha desaparecido -es decir, todo el pasado- queda confinado a una inexistencia irrecuperable. Pero lo que existe está condenado a ser versión *rebajada* de aquello. Así, toda naturaleza es una naturaleza atenuada, que ha perdido ya algo de su color. Inagotables son las consecuencias de esta paradoja de la ausencia. Chateaubriand lo había formulado, pero aplicándolo al «instinto de la patria», que es sólo una entre las muchas aplicaciones de esa paradoja. Baudelaire, con su antena metafísica, había extraído todas las desesperantes consecuencias. Así fue como escribió «Le Cygne».

Para Baudelaire, la desaparición de la vieja place du Carrousel, «campo de barracas», amasijo informe de hombres y animales, montón de despojos, es como, para Andrómaca, la desaparición de Troya: como, para el cisne transportado a un zoológico, el «bello lago natal»; como, para la «negra, flaca y tísica» en París, la «soberbia África» de su recuerdo; como, para cualquiera, aquello que no se volverá a encontrar «nunca más»; como, para quienes «se abrevan de llanto», para los «flacos huérfanos que se marchitan como flores», para los «marineros olvidados en una isla», para los «prisioneros», para los «vencidos» y para «tantos otros más», aquello que han perdido. Ésta es la ecuación de «Le Cygne». Donde aquello que destaca es la aceleración vertiginosa, por lo que el primero en lamentar una pérdida, aparentemente menor -el propio Baudelaire, que no encuentra un fragmento demolido de París-, acaba a su vez por perderse en una masa interminable de muertos y de vivientes. Después

actúa el cruel efecto novelador de la ausencia, por el que los altos muros de Troya y los ases pintados de algunas barracas, ciertos dolores innombrables y los padres o las libertades perdidas son todos como «los cocoteros ausentes» de los que nos separa «la muralla inmensa de niebla». Respecto a la majestad de esta niebla, que es el centro oscuro en el que todos convergen, Troya o París o África o la libertad misma parecen casi indiferentes, porque el rasgo decisivo de cualquier cosa es precisamente el de desaparecer.

Baudelaire tenía un especial talento para empeñarse en historias grotescas y desesperantes, de las que después no encontraba el modo de salir. En la primavera de 1853, junto a su amigo Philoxène Boyer, *bohémien* docto y desquiciado, decidió lanzarse a una expedición a Versalles para componer una ópera cuyo éxito le parecía garantizado más allá de toda duda (eso le dijo Boyer a su amigo Geidan antes de partir, mientras le tomaba prestada una camisa). Detrás de las palabras de Boyer se tiene la impresión de oír a Baudelaire cuando, un mes antes, asegura a su madre que el año anterior «*me ha demostrado* que podría ganar dinero, incluso mucho dinero, con aplicación y constancia». Versalles era la ocasión. Se trataba, según Boyer, de «ir a Versalles y preparar allí una historia de Luis XIV tomando como base del trabajo la vida y los actos de diversos personajes cuyos retratos dan lustre a las galerías del castillo». Boyer consideraba el proyecto «muy original, muy interesante». Pero no sabemos por qué debía confiarse en un éxito *seguro*.

El primer paso fue instalarse en un «gran hotel de Versalles». Primer y último paso, porque -reconoce Boyer- «nuestros recursos se agotaron rápidamente». De modo que el propietario los echó, reteniendo como fianza su «modesto equipaje». En este punto entra en escena el estro de Baudelaire. Solos, «con los bolsillos vacíos», en Versalles, ¿qué podían inventar los dos amigos? La sugerencia de Baudelaire fue alojarse en una casa de tolerancia. Querría permanecer allí «como fianza». Aquí sería necesaria una pausa para apreciar la perfección del procedimiento: no pudiendo pagar a un acreedor, Baudelaire considera que el único lugar protector puede ser una casa de prostitución, donde todo está en venta y todo se paga. Allí se transforma en garantía física del pago. Hay una lógica perversa que opera aquí, que sólo las páginas de *Mon cœur mis à nu* podrán iluminar. El pobre Philoxène se encaminó a París para recaudar algún dinero. Volvió al cabo de tres días. Baudelaire lo recibió mal, porque encontraba la «suma insuficiente». ¿O quizá porque hubiera querido demorarse más tiempo en ese limbo de irresponsabilidad? Después de todo, en esos días había escrito acaso tres de las más bellas poesías de *Les Fleurs du mal*. En todo caso, Philoxène fue constreñido a quedarse,

mientras Baudelaire aseguraba que él conseguiría el resto del dinero en París y volvería esa noche. «Pero no volvió a aparecer y mis anfitrionas me echaron a la calle como a un malhechor», declaró más tarde Boyer a Geidan, que había asistido al principio de la aventura.

«After a night of pleasure and desolation, all my soul belongs to you»: palabras que se leen en un epígrafe al poema enviado posiblemente desde Versalles a Madame Sabatier y publicado luego en *Les Fleurs du mal* bajo el título de «L'Aube spirituelle» (aunque sin epígrafe). Su sabor es más agudo si se supone que han sido escritos en el burdel de Versalles. Tampoco se atenúa aunque se reconozca el calco de una frase de Griswold en su relato de la muerte de Poe: «After a night of insanity and exposure…» El *alba espiritual* al que apunta el título es el resultado del «obrar de un misterioso vengador»; ¿cuál? Es un misterio que Joseph de Maistre había llamado «*reversibilidad*», osando definirla como «el gran misterio del universo». La reversibilidad se refiere a esto: culpas y méritos se comunican, por eso «*los méritos del inocente pueden servir al culpable*», incluso rescatarlo. Tal es la circulación subterránea entre el crimen y el bien, y en ambas direcciones, que confieren al mundo una «incomprensible unidad, base necesaria de la *reversibilidad* que lo explicaría todo, si se pudiese explicar». Por el tono de Maistre se comprende que aquí se ha entrado en la zona más oscura y peligrosa de aquello que se puede pensar. El hecho de que permanezca a oscuras no es algo que pueda desagradar a Maistre, convencido como estaba de que «cuanto más conoce la inteligencia, mayor es su capacidad de ser culpable».

Baudelaire no tenía semejantes escrúpulos, pero compartía con Maistre la doctrina: la había descubierto en sus libros. Nunca lo reveló mejor, en su poesía, que en las tres piezas para Madame Sabatier escritas en el burdel de Versalles. Una de ellas declara su secreto en el título que, más tarde, le fue dado en *Les Fleurs du mal*: «Réversibilité». Sin ese título -sólo comprensible a la luz de la teoría de Maistre- la poesía podría parecer la invocación dirigida a una amada que aparece como «ángel lleno de júbilo» por parte de un amante atormentado por la «angustia, / la vergüenza, los remordimientos, los sollozos, los hastíos, / y los vagos terrores de estas noches horrendas». El mecanismo de la reversibilidad se dispara sólo al final, allí donde el amante dice: «de ti no imploro, ángel, sino tus plegarias». Existe por tanto un intercambio que podría suceder entre la amada ignara y feliz y el amante atormentado: los sufrimientos del amante podrían ser compensados por las plegarias de la amada. Así la vida podría continuar, en vez de paralizarse. Es una versión íntima y cifrada (tanto más cifrada cuanto que la amada no sabe *quién* se la está dirigiendo) de otro equilibrio, cósmico y metahistórico, del que había hablado

Maistre: «De un lado todos los crímenes, del otro todas las satisfacciones; de esta parte las obras buenas de todos los hombres, la sangre de los mártires, los sacrificios y las lágrimas de la inocencia que se acumulan sin tregua para equilibrar el mal que, desde el origen de las cosas, versa en el otro estanque sus fluidos envenenados.» Intercambio que puede suceder en ambos sentidos, cuando las plegarias de la amada rescatan los males del amante, pero también cuando el amante, para hacerse cómplice de la amada, está dispuesto a abrir en ella «una herida grande y profunda», donde «T'infuser mon vénin, ma sœur!» (verso que horroriza al tribunal y lo induce a incluir este poema en las *pièces condamnées*. Los jueces no lo dijeron explícitamente pero en compensación lo declaró el propio Baudelaire en una nota a la segunda edición de *Les Fleurs du mal*: nada era más fácil -y falso- que dar a ese *veneno*, que «significa *spleen* y melancolía», una «interpretación sifilítica»).

Hija de un prefecto y de una empleada de guardarropa -aunque según el censo era hija de un militar napoleónico, que había hecho de oportuna pantalla al prefecto-, Aglaé-Joséphine Savatier se convirtió en París, adonde su madre se había mudado desde las Ardenas, en Apollonie Sabatier. El apellido lo corrigió ella, el nombre le fue dado por Théophile Gautier, que decidió también llamarla «la Présidente». Así fue conocida en un círculo de amigos que incluía a Flaubert, rodeado por Bouilhet y Du Camp, además de pintores y músicos del momento. A los dieciocho años era una amante, y no dejó de serlo durante toda su vida. Sin aspereza, sin ostentación, sin ilusiones. Madame Sabatier fue una amante como se puede ser cirujano o botánico o militar. Era uno de los oficios posibles, que se podían practicar con mayor o menor gracia. Probablemente por una decisión de lúcida estratega, se propuso parecer siempre alegre. Su belleza opulenta y sedosa era sin duda una preciosa ayuda. Los diversos testimonios concuerdan en afirmar que coronó soberbiamente su propósito. A los diez años Judith Gautier, hija de Théophile, que era el *spiritus rector* del lugar, fue presentada a la Présidente en la rue Frochot: «Era bastante alta y de bellas proporciones, con articulaciones muy finas y manos encantadoras. Sus cabellos, muy sedosos, de un castaño dorado, se ordenaban como por sí solos en ricas ondas sembradas de reflejos. Tenía la tez clara y lisa, los rasgos regulares, con algo de rebelde y espiritual, la boca pequeña y risueña. Su aire triunfal trazaba a su alrededor un halo de luz y felicidad.» Esta última frase se vincula directamente a Baudelaire. Para él Madame Sabatier -esa mujer *qui n'était pas son genre*- emanaba esa rara especie de felicidad que no le repugnaba, un aura que podía parecerle algo benéfico por el mero hecho de existir.

Cuando hacía ya más de un año que le enviaba cartas no firmadas,

Baudelaire escribió a Madame Sabatier la frase que desvelaba su primitiva idolatría: «Por otra parte no hay duda de que habéis sido tan inundada, saturada de lisonjas que ya una sola cosa puede lisonjearos, saber que hacéis el bien, incluso sin saberlo, incluso durmiendo, simplemente viviendo.» La pura existencia, el feliz aliento de Madame Sabatier debían actuar, en la economía cósmica intuida por Baudelaire, como potencia capaz de contrastar los inevitables flagelos que cada día se abatían sobre él.

Esto explicaría por qué, cuando Baudelaire vio acercarse la fecha del proceso por *Les Fleurs du mal* y cobró conciencia de su grave situación de debilidad (*«Me falta una mujer»*, escribía en aquellos días a su madre), su pensamiento no podía dirigirse sino a Madame Sabatier. En su proceso (por *Madame Bovary*) Flaubert había sido salvado por la intervención de la princesa Mathilde. Baudelaire pensó en recurrir a una dama del *demimonde* (que los Gouncourt, con su malevolencia siempre a punto, definían como «una cantinera de faunos»). La relación no era del todo infundada, porque después de todo se vivía en la edad de Offenbach y el amante *en titre* de Madame Sabatier era hermano de la amante, desde hacía muchos años, del duque de Morny, el hombre al que el rumor popular consideraba, por una vez con razón, el más poderoso del Segundo Imperio. Pero, como todas las iniciativas de Baudelaire en favor de sí mismo, aquel movimiento no podía tener éxito. Lo obligó a descubrir su identidad frente a Madame Sabatier a cara descubierta, si bien ya tenía la certeza de haber sido reconocido (Bébé, la hermana menor de Apollonie, le había dicho un día: «*¿seguís enamorado de mi hermana y escribiéndole esas cartas soberbias?*»). Aunque el motivo de la carta era, esta vez, un urgente pedido de ayuda, Baudelaire no renunciaba a volver sobre algunos dogmas de su teología amorosa (*«la fidelidad es una de las señales del genio»*, o el referirse a sí mismo como a alguien «que quisiera un poco de vuestra maliciosa *alegría»*). Pero en la despedida la carta ilumina, con soberbia sencillez, esa oscura y elevada función que Madame Sabatier asumía para Baudelaire: «Vos sois mi Compañía constante, mi Secreto. Esta intimidad, en la que yo me doy la réplica desde hace tiempo, me ha dado la audacia de este tono tan familiar.» Después de Petrarca, nadie había sabido hablar de manera tan cautivante a la Musa, «*née* lenguaje», que como tal es el antecedente de toda amada.

Baudelaire no usó nunca los poemas a Madame Sabatier como «arte aplicado» en el sentido de Brodsky, es decir como pretexto y artificio para conquistar a la amada. A lo largo de seis meses, con pausas prolongadas, pero a conciencia y con perfecta coherencia en el tono y en las imágenes, elaboró un breve ciclo de variaciones en torno a un fantasma mental. Tales y tantas eran las posibles ocasiones que

hubieran podido acercarlo a Madame Sabatier, tan numerosos eran los amigos comunes, de Gautier a Flaubert, que es inevitable creer en Baudelaire cuando escribe que a la larga sus esfuerzos apuntaban a crear ardides para no verla. Por eso, todavía en 1857, Madame Sabatier podía encontrar a Baudelaire por la calle y saludarlo con un huidizo «*Bonsoir, Monsieur*», como a un conocido lejano e indistinto, aunque fuera «con esa voz amada cuyo timbre encanta y desgarra». Si no hubiera intervenido el proceso por *Les Fleurs du mal*, si Baudelaire -en todo caso, demasiado tarde- no hubiese pensado en ella como último recurso para algún movimiento entre los poderosos, quizá los poemas a Madame Sabatier habrían seguido destilándose como obra de uno de aquellos «poetas que han vivido toda su vida con los ojos fijos en la imagen querida». O, de otro modo, se hubieran disecado para siempre como un manantial de agua que se pierde entre la zarza.

Habían pasado poco mas de tres años desde su última carta sin firma a Madame Sabatier cuando Baudelaire le escribió de nuevo, esta vez firmando y atribuyéndose todas las cartas anteriores. Esta vez el motivo, como casi siempre en las cartas de Baudelaire, era eminentemente práctico. Dos días más tarde iba a celebrarse el proceso por *Les Fleurs du mal* y Baudelaire no tenía motivos para confiar en la absolución. En ninguna circunstancia de la vida lo absolvían, ¿por qué iba a ser en ésta, que era simbólica? Entonces tomó la pluma y escribió a Madame Sabatier para que intercediese en su favor ante algún poderoso. El resultado fue una carta de amor aún más dolorosa que las anteriores, tal como lo eran algunas cartas a Caroline, vinculadas a febriles demandas de dinero. Madame Sabatier podía, después de todo, servir para algo, sus beneficios no se limitaban a su pura existencia y a su sagrado aliento; bastaba abordarla con el tono más usual en Baudelaire, que era el de un hombre desesperado. De este modo habría podido someterse a la prueba del poder último de Madame Sabatier, consistente no ya en ser «una imagen soñada y querida» (cuántas mujeres lo habían sido, entre Musset y Lamartine…), sino algo mucho más arcaico y vinculante, que sólo Baudelaire podía adorar: una superstición. «Vos sois más que una imagen soñada y querida; sois mi *superstición.*» Aquí Baudelaire agregaba un rasgo en el que se advierte una huella vibrante de la infancia: «Cuando hago alguna gran tontería, me digo: ¡*Dios mío, si ella lo supiera*!»

En el plazo de un año y medio, con envíos separados por pocos meses, Baudelaire envió a Madame Sabatier seis poemas, acompañados por algunas líneas en prosa, sin revelar nunca su propio nombre. De este modo, obedecía a un cañamazo arcaico, no muy distinto del de Dante con Beatriz en la *Vita nuova*, aunque adaptado a

su tiempo. Por eso recurre al correo. El primer poema -«À celle qui est trop gaie»- ofrece el acuerdo generador de todos las otras: a la amada no se le pide otra cosa que dejarse castigar por ser «demasiado alegre». Detrás de la discusión galante, que Sainte-Beuve entendió enseguida, y acertadamente, como una variación alejandrina, se entrevén las relaciones tormentosas entre el poeta y -nada menos- la naturaleza. Más precisamente: «La insolencia de la Naturaleza.» A diferencia de los iluministas, Baudelaire sabía que la naturaleza era portadora, ante todo, de culpa, seguida por el cortejo de todos los males. Pero eso no bastaba para quitarle una pátina de esplendor, que muchos equivocaban, considerándola señal de inocencia. Sucedía así que la primavera y la verde proliferación *humillaban* el corazón del poeta, el cual, como siempre, quería ser entendido literalmente: la ironía de la naturaleza consiste en su capacidad de ignorar el *spleen* que sin embargo ella propaga. Por eso la mujer, testaferro de la naturaleza, es acusada principalmente de carecer de un elemento esencial: la melancolía. Es fácil, casi obligatorio, traducir esto a términos psicológicos bastante obvios. Baudelaire no lo impide, casi se diría que lo promueve, ideando su maquinación de cartas anónimas dirigidas a una dama muy conocida en el incorregible *demi-monde* de los artistas. Por un sortilegio propio de quien custodia el secreto, en su obra la máxima aproximación a la mujer angelical (un verso dedicado a ella llega a decir: «Su carne espiritual tiene el perfume de los Ángeles») es ofrecida por una representante de la *haute bicherie*, que había permitido a los parisinos espiar las imágenes de aquello que por excelencia es indecoroso (el orgasmo femenino) en una tristemente célebre escultura de Clésinger.

Hay además otro detalle. En uno de los poemas más maltratados y de los más bellos en el cancionero de Madame Sabatier, «Confession», Baudelaire por primera -y única- vez da voz a una mujer. Como si la encantadora y desconocida transeúnte del poema «À une passante» se hubiera tomado del brazo de Baudelaire para susurrarle aquellas confidencias, que Jean Prévost encontró de una «extrema banalidad». Con demasiada prisa, porque antes del concepto había que escuchar el ritmo, que no se borra. Éstas son las palabras de Madame Sabatier en el paseo nocturno evocado -acaso inventado- por Baudelaire:

> Que c'est un dur métier que d'être belle femme,
> Et que c'est le travail banal
> De la danseuse folle et froide qui se pâme
> Dans un sourire machinal.

¿Es en verdad tan banal esta dura tarea, esta misión militar de «ser una bella mujer»? Cuando leemos inevitablemente, en los testimonios

sobre Madame Sabatier, de su sempiterna alegría, disponibilidad, benevolencia, cuando leemos las trivialidades que sus fieles se permitían con ella, seguros de no ser reprochados, ¿no vuelven acaso a la mente las palabras de Baudelaire como la auténtica «confidencia horrible» que hubiera podido susurrar «al confesonario del corazón» Madame Sabatier, esa mujer de la que nada sabemos sino que gustaba, igual que tantas otras, a muchos, y cuya voz se deja oír sólo en una pocas líneas incluidas en tres cartas a Baudelaire que no se han conservado?

Los fieles de Madame Sabatier concurrían ritualmente a cenar a su casa los domingos por la noche y declaraban su unánime adoración. Pero en cada uno de ellos Madame Sabatier suscitaba irresistiblemente esa torpe gesticulación, como testimonian las *Lettres à la Présidente* de Gautier, en las que más que la insistencia sobre lo obsceno resulta desoladora la puerilidad y la complacencia del autor en su propia agudeza. No sabemos cómo estas cartas de Gautier fueron acogidas por la destinataria, porque acerca de sus amigos la Présidente no dejaba traslucir más que palabras benévolas.

Sólo a través de Baudelaire, cuando el poeta anónimo se desveló y, en una noche amorosa seguida de un día turbulento de agosto, inflamó e incendió su pasión, podemos oír -aunque por un instante- la voz de Madame Sabatier, en tres fragmentos de cartas que afortunadamente han sobrevivido. Voz entonada para su amante. Incluso en la ironía, cuando le reprochaba el mostrarse «demasiado sutil para una torpe de [su] categoría». Continuaba con algunas palabras de las que se deduce que comprendía perfectamente el angustiante proceso psicológico que constreñía a Baudelaire a retirarse con la máxima presteza de una historia que amenazaba con ofenderlo mediante la insolencia de la felicidad: «¿Qué frío mortal ha soplado sobre esta bella flama? ¿Es simplemente el efecto de sabias reflexiones?» Para Baudelaire las «sabias reflexiones» implicaban la decisión de renunciar a poner las manos sobre «ciertos nudos difíciles de desatar» que desde hacía años le impedían moverse. Jeanne, los acreedores, el notario Ancelle: por un viciado y tortuoso razonamiento mudo, ese agotamiento cotidiano le daba menos miedo que la «tormenta» de la que Madame Sabatier era portadora. En este punto Baudelaire agregaba la frase que valía como despedida definitiva: «Pero sé bien que tengo terror de la pasión, porque la conozco, con todas sus ignominias.»

«¿No hay acaso algo esencialmente cómico en el amor?», escribirá Baudelaire a Madame Sabatier, todavía protegido por el anonimato: ejemplo de una de esas frases irresistibles, que surgen por todas partes -en una carta o en un soneto- y con frecuencia son frases que nadie

había conseguido decir, por algún obstáculo mental o fisiológico, por miedo a herir las convenciones y los géneros. Sin embargo son frases de las que no se puede prescindir pues corresponden a algo inevitable, a una experiencia al acecho de todos, que de otro modo permanecería muda.

Sólo con Baudelaire la «pasta masculina» de la poesía habría reconocido su propia inadecuación, hasta que no concurran a plasmarla manos femeninas. Al principio de todo existe el contacto físico con ese «aparato ondulante, centelleante y perfumado» que es el fundamento de toda percepción erótica. Sin el «gusto precoz del *mundo* femenino, *mundi muliebris*», insinúa Baudelaire, sin una atracción, antes incluso que por la madre, «por el agradable cosquilleo del satén y de la piel, por el perfume del cuello y del cabello, por el rumor de las joyas, por el juego de las cintas, etc.», incluso «el genio más áspero y viril se queda, en relación con la perfección en el arte, como un ser incompleto». Aquí se desvela por primera vez una *pruderie* masculina algo torpe, que se encontraba por doquier alrededor de Baudelaire y sin duda no había sido ajena ni a Heine ni a Hugo. Tal es el presupuesto de la *dernière mode* de Mallarmé, y lo que triunfará en Odette y en el encuadre de Max Ophuls. Esto es lo que hace inconfundibles ciertas apariciones femeninas, que en Baudelaire pueden incluso presentarse como alegorías. En los peores casos, se parecen a las figuras de los monumentos en las grandes ciudades, dispuestas a repartir un tráfico ensordecedor e indiferente; o tienen algo de cementerio; o meramente decorativo. También, algo solemne e impreciso. Por ejemplo la Belleza, evocada en el soneto homónimo de *Les Fleurs du mal*, tras declarar la unión de «un corazón de nieve con la blancura de los cisnes», confiesa su completa debilidad al reconocer que sus «grandiosas actitudes» parecen tomadas en préstamo «de los más orgullosos monumentos». Aquí la figura alegórica da la impresión de anticiparse lúcidamente a la parodia de sí misma.

Pero existen también casos opuestos, los más sorprendentes, los particularmente baudelairianos. En ellos la alegoría se deja absorber por una figura única, irrepetible, identificada por un mínimo detalle del gesto. Es lo que sucede en «L'Amour du mensonge», seis cuartetas alegóricas casi sin mayúsculas (sólo encontramos un extraviado «Cielos» en el vigésimo verso). La alegoría es declarada en el título: todo el poema es un gesto de amoroso homenaje a la *mentira*. Pero observemos el memorable principio:

> Quand je te vois passer, ô ma chère indolente,
> Au chant des instruments qui se brise au plafond
> Suspendant ton allure harmonieuse et lente,

Et promenant l'ennui de ton regard profond.

Aquí nadie piensa en una alegoría. Es inevitable entrever una *mujer*, observada en su ritmo secreto, mientras atraviesa una escena al sonido de una música «que se rompe en el techo». Los comentaristas se han empecinado en identificar de quién se trata: quizá Marie Daubrun, o una tal Madame B…, dedicatoria de otro poema de Baudelaire. O tal vez una ignota actriz. ¿Una bailarina? Sagazmente, Claude Pichois concluye: «Debemos resignarnos por ahora a ignorar la identidad de la heroína.» El único punto seguro es que se trata de una mujer de belleza madura. Al menos porque aparece como una Cibeles rodeada de torres. La «real y pesada torre» que apoya en el suelo su cabeza es el «recuerdo macizo». Y aquí -casi sin darnos cuenta- nos hemos adentrado en la alegoría. La figura femenina ya no desfila frente a nosotros, con paso lento e indolente. Ahora permanece inmóvil, frontal. Vemos su corazón, que no es sin duda el improbable «corazón de nieve» de la Belleza sino que se representa «magullado como un melocotón» (toque del Baudelaire perfecto). Sus ojos revelan el extraño fenómeno de una *melancolía vacía*. Ahora bien, la cualidad más preciosa que Baudelaire negaba a la mujer era precisamente la melancolía. Pero aquí sentimos que hemos ido más allá del ser femenino: estamos en una tierra de «estuches sin joyas, medallones sin reliquias». Es el territorio de la pura apariencia, felizmente olvidadiza de toda sustancia. La tierra añorada por «un corazón que huye de la verdad» y que en ese profundo vacío *se contenta*. Singular sensación. Atribuible también a otro solitario visitador de ese territorio: Nietzsche, quien iba a escribir: «*Tenemos el arte* para no perecer a causa de la verdad.»

«Emocionado por el contacto de esas voluptuosidades que parecían recuerdos, enternecido por el pensamiento de un pasado mal cumplido, por tantos errores, por tantas disputas, por tantas cosas que esconder recíprocamente, se puso a llorar; y sus lágrimas calientes corrieron en las tinieblas por el hombro desnudo de su querida y siempre atractiva amante. Ella se estremeció, se sintió, también, enternecida y conmovida. Las tinieblas apaciguan su vanidad y su dandismo de mujer fría. Esos dos seres caídos pero que sufrían aún por su resto de nobleza se enlazan espontáneamente confundiendo en la lluvia de sus lágrimas y de sus besos las tristezas de sus pasados con las esperanzas inciertas del porvenir. Se puede suponer que para ellos nunca la voluptuosidad fue tan dulce como en aquella noche de melancolía y de caridad; voluptuosidad saturada de dolor y de remordimientos.

»A través de la negrura de la noche, él había mirado tras de sí

hacia los años profundos; después se arrojó en los brazos de su culpable amiga para encontrar en ellos el perdón que él le concedía.»

Estas líneas se encuentran, como un meteorito, entre las hojas de los *Fusées*. ¿Qué significan? ¿El principio de una novela? Baudelaire pretendía tener «una veintena de novelas» en la cabeza, con las que hubiera podido «abrumar los espíritus, sorprenderlos, como Byron, Balzac o Chateaubriand». Pero no queda mucho más que alguna lista de títulos, y no es de lamentar demasiado. Baudelaire era impaciente, y también poco hábil, cuando se trataba de tejer historias. No se dejaba llevar por la novela. Podía hablar solamente de «situaciones eternas», que ignoran todo «desenlace». Sólo «lo irremediable» era su Musa. Hay algo de estático e hipnótico en los cuadros que ocupan sus páginas. Conjuntados por una «atmósfera de verdad que planea sobre todo el conjunto», la misma que Baudelaire reconocía en las visiones de De Quincey. Pero no hay desahogo, ni se lo añora, porque arruinaría el encanto oscuro de la evocación. Baudelaire era incompatible con cualquier forma de desarrollo lineal, aunque fuera polifónico. Era el hombre del hundimiento, en el tiempo y en el espacio; de la visión instantánea que descubre múltiples bastidores y se pierde. De ahí que esas pocas líneas naufragadas en *Fusées* puedan valer como ejemplo de una hipotética novela suya. En vano buscaremos, en los narradores de aquellos años, una tal fusión narrativa entre lo sexual y lo sentimental. Es el eros intrínseco a la «singular benevolencia» que da el hachís, como se apunta en *Les Paradis artificiels*: «una especie de filantropía hecha antes de piedad que de amor (y aquí se manifiesta el primer germen del espíritu satánico)». Paréntesis en el que se reconoce el frío ojo teológico de Baudelaire, que aísla el primer germen de Satán en el predominio de la piedad sobre el amor. Pero la benevolencia se mezcla con el remordimiento como «singular ingrediente del placer», donde el hachís impulsa al «análisis voluptuoso». Actúa aquí una química sutil de la mente, paralela a la que Dostoievski hubiera experimentado con la abyección. De haber existido una novela de Baudelaire hubiera sido ésa.

En tres hojas del cuaderno en el que Baudelaire anotaba, en secuencias siempre cambiantes y siempre parecidas, la lista de sus acreedores, con las sumas respectivas, y apuntes acerca de cosas que hacer, se encuentran listas de nombres femeninos, a veces seguidos de direcciones. Jean Ziegler considera probable que se trate de «bonnes adresses», atrincheradas detrás de las comillas. Si era así, Baudelaire no fue sólo cliente sino en ocasiones acreedor y amigo de esas *filles* (por ejemplo de Louise, a quien dedica un ejemplar de las *Fleurs* de 1861 con las palabras: «À ma chère et bonne Louise, vieille amitié.

C.B.»). Probablemente la dedicataria era Louise Villedieu, «puta de cinco francos», que en una ocasión acompañó a Baudelaire al Louvre, donde nunca había estado. Frente a los cuerpos desnudos se ruborizaba, tiraba al amigo de la manga y no dejaba de preguntarse «cómo se podían enseñar al público semejantes indecencias».

Durante quince días Baudelaire dudó si enviar *Les Fleurs du mal* a su madre. El ejemplar en *grand papier* que le había prometido terminó en manos del ministro Archille Fould, quien iba a tener que actuar como alto protector en vista de las inminentes adversidades judiciales. Siempre había algún impedimento. De naturaleza erótica, reconoce Baudelaire en el momento en que se decide a mandar -por fin- el libro a Caroline: «el pudor sería por mi parte tan loco como la *pruderie* por parte vuestra». Pero, hablando a su madre, no quiso ahorrarle la precisión, la agudeza cruel al definir su libro. Le concedía sólo una frase de prevención: «Ya sabéis que yo nunca he considerado la literatura y las artes sino como algo que persigue un fin ajeno a la moral, y que me basta con la belleza de concepción y de estilo.» Palabras que se podrían encontrar, en posición estratégica, en cualquiera de los ensayos de Baudelaire. Mientras lo que sigue zanja, en su sequedad, y sella la fatalidad del momento: «Pero este libro, cuyo título, *Fleurs du mal*, lo dice todo, está revestido, ya lo veréis, de una belleza siniestra y fría; ha sido hecho con furor y paciencia.»

Hasta la muerte del general Aupick, Baudelaire se dirigía a su madre como un amante turbulento y ocasional, que sin embargo volvía siempre, y por lo general con solicitudes de dinero. A la muerte de su padrastro, que percibió como «una cosa solemne», su actitud cambió. Vio en ese acontecimiento una «llamada al orden». Con impasible gravedad se proponía cumplir la función de tercer marido de su madre, después de su padre Joseph-François y del general Aupick. Se sentía «desde ahora naturalmente responsable» de la felicidad de Caroline. Así le escribía con el tono de un hombre maduro, protector, premioso, que quería hacerse cargo de una joven mujer sola: «Todo lo que sea humanamente posible, a fin de crearos una felicidad particular y nueva para la última parte de vuestra vida, *será hecho*». Por si todavía podía surgir el equívoco de que estas propuestas fueran entendidas como «deber filial», se apresuraba a disiparlo: «La venta, vuestras deudas (momentáneas), vuestra salud, vuestra soledad, todo me interesa; por grande o importante, por banal y pequeño que sea, yo me ocuparé, creedme; no por deber filial, sino por pasión.»

En la inconmensurable carta a Caroline del 6 de mayo de 1861, en medio de listas de deudas y letras de cambio, como entre malezas y zarzas, se encuentra engastado un párrafo que es una vibrante declaración de amor, de amante a amante, pero esta vez del hijo

cuarentón a la madre: «Hubo en mi infancia una época de amor apasionado por ti; escucha y lee sin miedo. Nunca te he hablado mucho de ello. Me acuerdo de un paseo en un coche de punto; tú salías de una casa de salud donde habías estado internada, y me mostraste, para demostrarme que habías pensado en tu hijo, los dibujos a pluma que habías hecho para mí. Tengo una memoria tremenda, ¿no crees? Más tarde, la place Saint-André-des-Arcas y Neuilly. ¡Los largos paseos, el cariño sin fin! Me acuerdo de los muelles, que eran tan tristes por la noche. ¡Ah, aquello fue para mí la buena época de los cariños maternales! Te pido perdón por llamar *buena época* lo que fue sin duda doloroso para ti. Pero yo estaba siempre vivo en ti; tú me pertenecías únicamente a mí. Eras a la vez un ídolo y un camarada. Quizá te sorprenda que pueda hablar con pasión de una época remota. Tal vez porque he concebido, una vez más, el deseo de la muerte, las cosas antiguas se pintan con tal viveza en mi mente.» Intensidad pura, todavía no disociada en sentimiento y pensamiento. Es la palabra *pasión* -por otra parte denigrada por Baudelaire- la que desencadena todo; desarrollar, ejercitar, exasperar una «memoria tremenda» es la única contribución que el arte del escritor puede aportar a su manifestación. Palabras que tienen el capricho y la vehemencia de una ola: de los océanos celestes descienden a romper sobre un acantilado erosionable de Calvados.

Al quedar viuda, Caroline se instaló en Honfleur, en una villa que Baudelaire definió como la «casa-juguete». Era para él el único refugio seguro, al reparo del «horror del rostro humano». Estaba «encaramada sobre el mar» y el jardín parecía un pequeño escenario. Baudelaire concluiría enseguida: «Es lo que necesito.» Desde entonces sus días estarían punteados de proyectos y promesas de ir a Honfleur. Incluso envió cajas de utensilios, dibujos, papeles y anuncios de procrastinaciones. Pero el símbolo está siempre al acecho. La casa amenazaba con venirse abajo, minada por constantes desprendimientos del acantilado. El jardín se erosionaba poco a poco. Baudelaire estaba obsesionado con eso: «La única cosa seria que me ha conmovido en tu carta *es el acantilado.*» En París se sentía como entre arenas movedizas. ¿Pero si el refugio lejano se resquebrajaba? La ironía del símbolo continuó actuando incluso a título póstumo. Tras la muerte de Madame Aupick, la «casa-juguete» fue adquirida por el hospicio de Honfleur. Finalmente no quedó nada de ella. En el lugar se construyó el pabellón de los contagiosos.

El aire de Honfleur era benéfico, pero no cambió en profundidad el humor de Baudelaire, que se reencontraba fácilmente consigo mismo. «Estoy negro, querido mío, y no he traído opio, y no tengo dinero para pagar a mi farmacéutico de París» (a Poulet-Malassis). Pero había al menos un poco más de aire para respirar, cierta capacidad de

distracción, aunque sea charlando con los obreros que trabajaban en el jardín de la villa. Enseguida se grababa el dibujo de una historia, una de esas narraciones abreviadas y repentinas en las que Baudelaire habría sido un maestro si hubiese tenido oportunidad de practicar. Carta a Asselineau: «Crónica local: he sabido por los obreros, que trabajan en el jardín, que la mujer del alcalde fue sorprendida, hace ya tiempo, follando en un confesonario. Eso me fue revelado al preguntar por qué la iglesia de Sainte-Catherine estaba cerrada a las horas en que no había oficios. Parece que el cura ha tomado desde entonces sus precauciones contra el sacrilegio. Es una mujer insoportable, que me decía últimamente que ella había conocido al artista que ha pintado el frontón del Panthéon, pero que debe tener un culo soberbio (ella). Esta historia de sexo provinciano, en un lugar sagrado, ¿no tiene toda la sal clásica de las viejas porquerías francesas?» Después de todo, el párroco de Sainte-Catherine era el director espiritual de Caroline, la madre de Baudelaire, quien se refería a él como «un buen hombre […] casi un hombre notable, incluso un erudito». Pero poco después lo definiría como «ese cura maldito». Según parece, el sacerdote había querido quemar un «ejemplar precioso» de *Les Fleurs du mal*, regalado por el hijo a la madre. Estuvo incluso a punto de hacerlo («En cuanto a quemar los libros, eso ya no se hace, excepto por los locos que quieren ver el papel en llamas»). Todo se repetía, incluso en ese rincón de Calvados donde Baudelaire se proponía obedecer sólo a la «*Musa del Mar*». La «casa-juguete» de Honfleur era también un modesto símil de la residencia de Hugo exiliado en Guernesey. En el fondo, ambas miraban al mar, mejor dicho, al océano. Es verdad que Hugo era, como siempre, mucho más imponente. Sus rocas eran firmes y desafiaban los golpes de mar. Mientras que el jardín de Caroline se dejaba erosionar día tras día.

Había además otro paralelismo inquietante. Precisamente cuando Baudelaire residía en Bruselas, escupiendo cada día bilis y amargura, también Hugo decidió establecerse allí. Dos poetas abandonaban el océano: buen tema para una disertación. Baudelaire, que sabía ser un cronista envenenado cuando se terciaba la ocasión, tomó nota del acontecimiento: «A propósito, este último [Victor Hugo] vendrá a vivir a Bruselas. Ha comprado una casa en el barrio Léopold. Parece que él y el Océano se han enemistado. O no ha tenido la fuerza de soportar el Océano, o el Océano *mismo* se ha cansado de él. ¡Valía la pena arreglar cuidadosamente un palacio sobre una roca! En cuanto a mí, solo, olvidado de todos, no venderé la casita de mi madre salvo que tenga una necesidad extrema. Pero tengo aún más orgullo que Victor Hugo y siento, sé que nunca seré tan estúpido [*bête*] como él. Se está bien en cualquier parte (con tal de que se tenga buena salud y se disponga de libros y grabados), *incluso frente al Océano*.»

No hay rastro alguno de que Baudelaire aspirase a una vida familiar (ni siquiera un suspiro como el de Flaubert: «Ils sont dans le vrai»). A lo sumo, anhelaba una vida doméstica tranquila, bien ordenada, repetitiva: lo opuesto de aquella que se le ofrecía cada día. Los periodos demasiado breves con su madre en Honfleur fueron el único atisbo en esa dirección, como si se tratase de la convivencia de una pareja establecida, a la que sólo molestaban las urgencias de alguna deuda por pagar, cuando los oficiales judiciarios venían a requisar hasta la puerta de la «casa-juguete». Cumplidos los cuarenta años, Baudelaire no perdía ocasión de declararse «*un viejo*». Habían llegado los primeros cabellos grises. «Para volverlos blancos» Baudelaire pensó en empolvárselos. Una forma como cualquier otra de parecerse a Caroline. Así, quizá los hubieran tomado por una pareja que ha vivido muchas cosas y que ahora se retira a la provincia. Se excusó con ella por esas «tonterías de viejo».

En algunos poemas agregados a *Les Fleurs du mal* para la segunda edición de 1861 -cualquiera que sea el tema, del «Voyage» y del «Cygne» a los «Sept Vieillards» y a las «Petites Vieilles»- se advierte un cambio de presión. El manómetro se eleva hasta la última marca antes de lo intolerable. La dirección era siempre la misma: dar un paso más hacia lo «atroz». Baudelaire lo apuntaba con impasible ironía: «intento hacer como Nicolet, cada vez más atroz». Nicolet era un comediante que para atraer al público acrecentaba cada vez los hallazgos y excesos. De ahí el dicho: «Cada vez más fuerte como Nicolet.» Un continuo impulso, pero ¿hacia dónde? Baudelaire no dejó de precisar también este punto cuando escribe a su editor Poulet-Malassis: «Nuevas *Fleurs du mal*. Rompen todo, como una explosión de gas en una cristalería.»

Cuando estaba arruinado Baudelaire fue más dandy que nunca. Nada se parece tanto a su voluntario exilio en Bruselas como los últimos años de Brummell en Caen. Perseguidos por los acreedores, ambos obedecieron al impulso de la misma perversión: escogieron un lugar infinitamente desolado, que estaban seguros de aborrecer. El *Ennui*, potencia tutelar de *Les Fleurs du mal*, no remonta solamente al René de Chateaubriand. El sonido más afín, más penetrante y más amargo de la palabra se encuentra en una carta de Brummell desde Caen, donde habla de su vagar «en las regiones desoladas del *ennui*». Hay una señal lacerante del deterioro físico de Baudelaire en Bruselas, en los meses que preceden a la crisis: un *lapsus calami*. En una de las cartas en las que infatigablemente volvía a hablar de los contratos próximos de sus libros, queriendo escribir que sus artículos de crítica eran de «fácil colocación» (*d'un débit facile*) escribía que eran «d'une

défaite facile». Preanuncio de la ruina inminente.

«Vértigos y volteretas»: así describía Baudelaire a SainteBeuve los presagios del mal que lo abatirían pocas semanas después, en Namur. En la misma carta enunciaba (refiriéndose a los escritores fatuos como Thiers o Villemain) la pregunta fundamental formulada sobre cualquiera que lea un libro o mire un cuadro: «¿Estos señores sienten verdaderamente *la fulguración y el encanto de un objeto de arte*?»

El 15 de marzo de 1866 Baudelaire volvió a Namur con la intención de ver la iglesia de Saint-Loup, rara gema en el horror de Bélgica. Mientras mostraba a sus amigos Rops y PouletMalassis los confesonarios de la iglesia («cada uno de un estilo distinto, fino, sutil, barroco, una *antigüedad nueva*»), tropezó y cayó. No se rió de sí mismo, como hubiera debido, según sus propios preceptos, de haber sido filósofo. Tranquilizó a los amigos, diciendo que sólo había resbalado. Pero ese instante había sido el principio del fin. Después de ese día ya no se recuperaría. Al caer, Baudelaire intentaba acomodarse en el último lecho, porque para él Saint-Loup era «un terrible y delicioso catafalco». Más precisamente: «El interior de un catafalco recamado de *negro, rosa* y *plata.*» Quería terminar en el lugar más próximo a la esencia de su obra de escritor, también ella definible -no menos que Saint-Loup- como «maravilla siniestra y galante».

En dos ocasiones, cuando trató de suicidarse a los veinticuatro años y cuando escribió una larga carta inconscientemente testamentaria, pocos días antes del colapso de Namur, Baudelaire escogió como destinatario de sus palabras al notario Ancelle. Este exasperante buen hombre, que era «*la horrible llaga*» de su vida, por algún oscuro motivo podía llegar a asumir, para la ocasión, la función de confesor y último compañero. Después de todo, Baudelaire lo definía como «el único amigo» al que podía «insultar». Lo que seguía -y cerraba la carta- no era otra cosa que el juicio final de Baudelaire sobre su época. Juicio al que, en todos los detalles, no se puede sino suscribir: «Con la excepción de Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, De Vigny, Flaubert, Banville, Gautier y Leconte de Lisle, toda la chusma moderna me horroriza. Vuestros académicos, horror. Vuestros liberales, horror. La virtud, horror. El vicio, horror. El estilo fluido, horror. El progreso, horror. No me habléis nunca más de los pregoneros de la nada.» Numerosas impugnaciones de la propia época se seguirían desde entonces. Pero ninguna que alineara, entre los horrores, el «estilo fluido».

Innumerables han sido los intentos de someter a Baudelaire a una disección psicológica. Indefectiblemente torpes e inoportunos. La

psicología se detiene antes de la literatura, y Baudelaire había ido más allá de la literatura. En todo caso, es indudable que cada una de sus frases irradia el perfil de una persona, de un clima psíquico, de un modo de sentirse vivos. Al salir de una exposición sobre Baudelaire, Cioran se acordó de que una vez había escrito, en uno de sus libros rumanos: «De Adén hasta Baudelaire.» ¿Énfasis balcánico? No, algo que suena apropiado.

II. INGRES EL MONOMANÍACO

Ingres pertenecía a esa rara estirpe de los que son *solamente* genios. Por otra parte, sería demasiado fácil ensañarse con su rigidez, angustia, arrogancia y pomposidad. A todo eso se yuxtaponía el genio con ese mismo carácter de «fatalidad» que, según Baudelaire, era precisamente aquello que le faltaba a Ingres. Notable extravagancia. De no haber sido por Ingres, el siglo XIX resultaría aún más desesperadamente decimonónico, desprovisto de esa luz metálica y abstracta que no es natural ni sobrenatural ni artificiosa, sino algo afín a la exhibición tautológica que se da en Elinga o en Torrentius.

«Un pintor chino extraviado, en el siglo XIX, entre las ruinas de Atenas»: esta definición de Ingres, formulada por Théophile Silvestre todavía en vida de Ingres, reverbera aún hoy. Sin embargo Ingres no mostró ningún interés por la China ni por las *chinoiseries*. Su devoción, como todos sabían, se dirigía sobre todo a Rafael y a los griegos. ¿Por qué entonces le parecería un chino a un contemporáneo no carente de sensibilidad? Era acaso una manera oblicua de señalar el hecho más desconcertante: cuanto más humildemente se sometía Ingres a los cánones variados -y era griego con los griegos, y también nazareno o gótico o renacentista, según la época que representaba-, tanto más evidente resultaba su diferencia con todo. Su mirada se posaba sobre las sucesivas láminas de la historia como la de un chino «de corazón límpido y agudo» (precisaría un día Mallarmé) que toma nota de todo y se propone calcarlo todo, manteniendo sin embargo una inconmensurable distancia con el objeto. Esta distancia es intrínseca a la pintura de Ingres, y está tan profundamente atravesado por ella que el propio Ingres no dio ninguna señal de advertirla. Al contrario, declaraba con vigor reglas y principios que la habrían excluido y condenado, como una nueva perversión.

En los cuadros más felices de Ingres lo que se ve en la tela no parece haber pasado por ningún filtro verbal o conceptual, sino que asume ante todo la naturaleza de un ectoplasma esmaltado. Desde un principio, los críticos se encarnizaron en identificar en Ingres algún defecto congénito. Falta de naturaleza -decían-, aunque el artista seguía apelando a la santidad de la misma. Como mínimo,

encontraban en Ingres una «incapacidad radical de percibir casi todo lo que alegra los ojos en la naturaleza», como escribía Robert de la Sizeranne en 1911, dando voz a una opinión difundida desde hacía décadas. Sin embargo, ese juicio tenía algo poco convincente incluso para quien lo reivindicaba. Porque, como observaba el mismo De La Sizeranne, «este diablo de hombre ha sabido, con mayor fuerza que nadie, expresar lo poco que percibía». Pero ¿qué sería ese *poco*, ese gajo de realidad que, en Ingres, se imponía con semejante evidencia? ¿Qué otra cosa -de la realidad- podía pretender otro tanto? Preguntas que desde siempre habían sido sofocadas. Acaso porque ni siquiera eran preguntas artísticas sino metafísicas. Provocadas por alguien de quien se puede afirmar, sin temor a equivocarse, que lo ignoraba absolutamente todo acerca de la metafísica.

Según Valéry, que lo había oído de Degas, «Ingres decía que el lápiz debía tener sobre el papel la misma delicadeza que la mosca que vaga sobre un vidrio».

Théophile Thoré es recordado sobre todo porque fue quien, mucho antes de Swann, *reconoció* a Vermeer y lo sustrajo a una oscuridad en la que todo era incierto, comenzando por la grafía del nombre. Pero Thoré fue además muchas otras cosas. Cuando Baudelaire debutó con los *Salons* de 1845 y 1846, el único rival del que se podía esperar algo comparable era Thoré. Baudelaire lo frecuentaba en ese periodo, antes de que motivos políticos impulsaran a Thoré al exilio en Bélgica. Allí lo reencontró Baudelaire muchos años más tarde con «inmenso placer». En una carta a Ancelle, describía a Thoré con una admirable *pointe*: «Thoré, aunque republicano, siempre ha tenido costumbres elegantes.»

En el Salon de 1846, tanto Baudelaire como Thoré debían mostrarse hostiles, por principio, a Ingres. Para Baudelaire, había que inclinarse clamorosamente por Delacroix; para Thoré, Ingres era el nuevo tirano que, cuando «las cenizas de Louis David y de su dinastía» estaban «todavía calientes», ya se apoderaba de la corona. Sin embargo, nada fue escrito entonces en alabanza de Ingres que tuviera la precisión y el carácter exaltado de las malévolas observaciones de Baudelaire y de Thoré. Nadie como Baudelaire ha sabido describir los cuadros de Ingres, aunque sea en escorzos rápidos y casi a regañadientes. En tanto que nadie como Thoré ha iluminado la teoría que Ingres secretamente obedecía, del todo opuesta a la que profesaba. Con seguridad -y también con desenvoltura, como si fuese una obviedadThoré reconoció en Ingres la fisonomía ejemplar del *fanático de la forma*. Es la única que aún persiste, la que confiere a Ingres una perennidad egipcia: «En el fondo, M. Ingres es el artista más romántico del siglo XIX, si el romanticismo es el amor exclusivo a

la forma, la indiferencia absoluta por los misterios de la vida humana, el escepticismo en filosofía y en política, la indulgencia egoísta hacia todos los sentimientos comunes y solidarios. La doctrina del arte por el arte es, en efecto, una suerte de brahmanismo materialista que absorbe sus adeptos, no en la contemplación de las cosas eternas, sino en la monomanía de la forma exterior y perecedera.» No hay palabra que no sea acertada, y las últimas son casi alarmantes por su exactitud. Sin embargo nada está tan lejos de la opinión difundida, en torno a la cual se batían torpemente el propio Ingres y sus adversarios. La doctrina del *art pour l'art* había sido razonada por Gautier -a partir del prefacio a *Mademoiselle de Maupin*, de 1835como estratagema defensiva contra las escuadras cada vez más pobladas de los obtusos que exigían *utilidad* al arte. Había además un aspecto esotérico en la doctrina que apuntaba a otro lado: el incipiente fanatismo de la forma, excluyente de cualquier otra preocupación.

Sin embargo, en el momento en que Thoré escribía a nadie se le ocurría ni por asomo la posibilidad de aplicar a Ingres la doctrina del *art pour l'art*. Se le solía aplicar ante todo la imagen grandilocuente y desdeñosa de un valeroso defensor del clasicismo -de *cualquier forma* del clasicismo- contra la corrupción de los tiempos nuevos, que tenía su bandera en Delacroix.

Ingres había atravesado las épocas más turbulentas sin dejar una mínima señal -ni siquiera en la esquina de una carta- de las que deducir que percibiera algo de aquello que lo circundaba. A lo sumo, los cambios de régimen significaban para él una disminución o aumento de los encargos. Sólo por eso la caída de Murat contaba en su vida entre los acontecimientos funestos (si no por otra cosa, porque implicó la desaparición de la espléndida *Durmiente de Nápoles* que Ingres había pintado para Caroline Murat y nunca fue encontrada). Thoré era un republicano duro, «siempre republicano, antes, durante y después». Después de 1848 hubiera padecido las consecuencias de su actividad política. Por eso no simpatizaba en absoluto con el modo de ser de Ingres. Pero le debemos un primer esbozo de la fisonomía del artista monomaníaco: «M. Ingres va a contracorriente de la tradición nacional, y en particular contra la doctrina reciente de Louis David. Sin embargo, esto es ante todo lo que hubiera debido sobrevivir de David en la escuela francesa: el amor por las cosas generosas, el entusiasmo por todas las abnegaciones heroicas. A Bruto, a Sócrates, a Leónidas le han sucedido las Odaliscas. El artista ya no tiene opinión; ya no revela otra cosa que su fantasía y, aislado así de los demás hombres, desprecia, desde lo alto de su orgullo, todos los accidentes de la vida común.» Diagnóstico perfecto, formulación de involuntaria comicidad. Finalmente los Bruto y Leónidas se retiran y el telón se abre sobre las odaliscas. Es el alba de un arte nuevo, que era

introducido por un pintor que blasfemaba *contra lo nuevo* todos los días. Juego encantador de los equívocos, suspendido entre las salas de un Salon y no percibido por nadie. Pero Thoré no había percibido sólo ese singular pasaje reseñable entre dos formas opuestas del arte. Su ojo sabía ver en cada cuadro de Ingres algo que los demás no percibían: «La pintura de M. Ingres tiene mayor relación de la que se piensa con la pintura primitiva de los pueblos orientales, que es una especie de escultura coloreada. En los hindúes, los chinos, los egipcios, los etruscos, ¿dónde empieza el arte? En el bajorrelieve sobre el que se aplica el color; después se suprime el relieve y no queda más que el contorno exterior, el trazado, la línea; aplicad el color en el interior de ese dibujo elemental y tendréis la pintura; pero el aire y el espacio no están en absoluto.» Ahora bien, esta exclusión del aire y del espacio, esta transposición en una segunda naturaleza, sin atmósfera ni profundidad, era precisamente aquello que desde hacía años perseguía oscuramente Ingres, aunque continuara declarándose «peintre de haute histoire» y esperara encargos oficiales para solemnes asuntos conmemorativos. Pero, mientras tanto, había hecho que las odaliscas ocuparan con discreción el lugar reservado a las gestas de los héroes.

Ingres se correspondía plenamente con la descripción del fanático de la forma hecha por Thoré. Pero no lo sabía ni le importaba. O por lo menos no más que saber qué sucedía en él mientras respiraba. Respiraba y basta. Por otra parte, tenía su repertorio de robustos príncipes -no de evidente interés teórico- que desenvainaba en cuanto tenía ocasión, con el aire de quien, por una u otra razón, siempre está ofendido. Los contemporáneos le creyeron. Sobre todo, creyeron que su pintura era fiel a sus palabras. De ese modo atravesó su época como un navío de inaudita novedad que los observadores tomaban por una vieja galera.

Los testimonios concuerdan en presentar a Ingres como un personaje cómico. Pero sin duda Théophile Silvestre mostró un exceso de celo (quizá para complacer a Delacroix) al trazar un retrato del maestro que sonaba ultrajantemente malévolo, cáustico e hiperrealista: «M. Ingres es un viejo de setenta y cinco años, bajito, regordete y cansado; de una vulgaridad en su aspecto que contrasta de modo sorprendente con la elegancia afectada de sus obras y sus tendencias olímpicas: se diría, al verlo pasar, que es un rentista retirado de los negocios, si no un cura español vestido de burgués: tez oscura, biliosa; ojos negros, vivaces, desafiantes, iracundos; cejas ralas, contráctiles; frente estrecha, que fluye hasta la cima del cráneo, puntiagudo como un cono; cabellera corta, áspera, muy negra antaño, ahora grisácea, partida en dos mitades iguales al estilo de las mujeres: grandes orejas, venas latiendo en las sienes; nariz prominente, algo

curva y corta, en apariencia, por la distancia que lo separa de la boca; mejillas musculosas, desbordantes; mentón y mejillas muy evidentes; mandíbula de piedra, labios gruesos y contraídos.

»Este burgués elefantino, compuesto de muñones informes, avanza rígido, con movimientos bruscos y a sacudidas sobre sus cortas piernas, desciende por una escalera al galope sin agarrarse del pasamanos, se lanza de un salto al coche de punto, con la cabeza baja. Con menos violencia en la sangre viviría un siglo. Los cuidados perfectos que dedica a su persona y su comportamiento desconcertante le quitan al menos veinte años. Es difícil permanecer serio en presencia de esta majestad trivial que tiene la frente ceñida por una triple corona: el gorro de dormir, el ramo de laurel y la aureola. Nunca ríe, por temor a comprometer su dignidad; pero muestra una amable familiaridad con las modelos, el servicio o el librero de la esquina.» Y aquí Silvestre se detiene, como para recobrar aliento, después de haber sepultado a Ingres en lo grotesco.

Poco después vuelve a la carga, ahora en el plano de la teoría: «David había puesto la forma al servicio del pensamiento, mientras que M. Ingres venía a establecer el culto de la forma mediante la abolición del pensamiento mismo; a reducir la misión del arte a una voluptuosa y estéril contemplación de la materia bruta, a una indiferencia de hielo por los misterios del alma, la agitación de la vida, los destinos del hombre, la intimidad de la creación, y a perseguir, por medio de líneas rectas y curvas, lo plástico absoluto, considerado como principio y fin de todas las cosas. Pero, después de haber creado sus nuevos Adán y Eva, no debe siquiera haberse dado cuenta de que se le olvidó darles un alma. ¡A qué aberraciones ha arrastrado así a la escuela francesa, y qué responsabilidad recaerá sobre él!»

Como lo prueban diversos altos ejemplos (entre los cuales se encuentran el Wagner de Nietzsche, el Stravinski de Adorno), el elogio más significativo puede venir de los adversarios más encarnizados, y precisamente en el momento en que creen asestar el golpe más duro. Es verdad que Théophile Silvestre no es Nietzsche ni siquiera Adorno, como se puede inferir por su prosa. Pero si se aíslan algunos pasajes, acaso se está cerca del misterio de Ingres. «El culto de la forma mediante la abolición del pensamiento mismo»: ¿no es ya una fórmula que señala aquello que diferencia a Ingres de sus contemporáneos? Esa soberbia, inflexible «abolición del pensamiento» entendida como la ofrenda última, en sentido litúrgico, que se puede hacer a la forma, es el punto decisivo en el que Ingres destaca, solitario. Es el *no mind* de los maestros zen aplicado al «culto de la forma». Algo parecido a una doctrina secreta de la pintura occidental, que se advierte en Vermeer o en Chardin. Pero arriesgada aquí incluso en los retratos con un

nombre y una historia, allí donde la figura humana tiende al máximo de su carácter significativo. Sin embargo no queda borrada, sino que encuentra su lugar junto a un jarrón, a un chal, a algún pliegue de la seda. Mientras todos los elementos se orientan, por una oscura e inmotivada complicidad, hacia «lo plástico absoluto, considerado como principio y fin de todas las cosas». Precisamente como lo había dicho Théophile Thoré. ¿Y esa «voluptuosa y estéril contemplación de la materia bruta»? Así se señala un modo nuevo de acercarse a lo inanimado. En cuanto a la «indiferencia de hielo por los misterios del alma»: aquí se presentaba a Ingres como un dandy involuntario, tanto más admirable en el incesante e indecoroso desborde de almas a su alrededor.

Ingres: un hombre «obeso y fornido», sin sentido del ridículo, atravesaba corriendo su estudio de Villa Medici creyendo ser Seleuco, y saltaba sobre un colchón para crear un efecto interesante en los pliegues de una tela.

Ingres se declaraba -y se complacía en ser declarado- extraño a su propio tiempo. Pero un espíritu socarrón y malévolo como Sainte-Beuve no caía en la trampa: «M. Royer-Collard, igual que M. Ingres, pertenece sin embargo a este tiempo, aunque sólo sea por el cuidado permanente en distanciarse de él […] Uno tiene todavía mucho que ver con el propio tiempo, y de manera muy intensa, incluso cuando lo rechaza.» Este punto al menos queda claro, apenas se ha pasado a otros tiempos: el *extremismo* de Ingres es algo que presupone lo moderno, o al menos ese breve momento en que en la palabra «moderno», pronunciada por Baudelaire, se advierte una vibración envolvente, hechizante y temeraria. Ingres podía hablar de Rafael y de la «probidad» del dibujo cuanto quisiera; pero esa vibración inoportuna y poderosa seguía emanando de él.

Ingres era más afín a Bronzino que al venerado Rafael. Tenía muy poco, en realidad, de Rafael. No poseía su blandura ni su fluidez. Su mundo estaba hecho de metal, de piedras duras, telas, esmaltes. La psique aparecía allí como por un irresistible remolino hacia lo visible, no porque existiese en sí. Aunque sin dejar de venerar la belleza ideal, igual que muchos de sus contemporáneos, Ingres mostraba en la tela una provocativa indiferencia y ajenidad respecto de la idea, como si fuese un elemento molesto, poco propicio a lo puro, soberano ejercicio de la pintura. Es cierto que sus sentencias y sus anatemas dejan entender otra cosa, pero en el fondo un pintor miembro de todas las posibles academias como Cabanel no sería, pocos años después, menos metafísico ni menos enérgico en la condena de las degeneraciones de la pintura de su ambiente (en su caso, se trataba de Manet). Cada uno

elegía el exorcismo más congenial respecto de su medio. En general, tanto más estentóreo cuanto más vacuo.

En el fondo, Ingres era inculto, incluso refractario a la cultura, del mismo modo en que Baudelaire estaba naturalmente impregnado de cultura, sin necesidad de cultivarse. Es verdad que Ingres ostentaba la veneración de los textos clásicos y tenía siempre alguno a su lado (no muchos, una veintena de volúmenes, y sólo los más obvios en las ediciones más corrientes), pero cuando echaba mano a la pluma, sabía usar sólo una «lengua violenta, atormentada, de una energía feroz, sin ortografía ni gramática». Es como si en su cabeza actuara todavía poderosamente un estrato muy antiguo, algo parecido al cerebro ofídico, con exclusión masiva del hemisferio izquierdo. Ingres fue sólo en apariencia un contemporáneo de su época. Hubiera podido encontrar su lugar y su función en cualquier cultura devota no tanto del arte como de la producción y el uso de los talismanes.

Por meras razones históricas, a Ingres le tocó vivir bajo los mismos regímenes que a Talleyrand y Chateaubriand. Incluso uno más que ellos. Del Ancien Régime al Segundo Imperio, recorrió todas las Fases Canónicas de lo moderno, con el añadido de una primera repetición paródica. Pero con él no valen las cuestiones de fidelidad, traición o metamorfosis. Hombre de una sola pieza donde los haya, «con imparcialidad absoluta había servido con el lápiz y el talento a todos los poderes, el Primer Imperio, la Restauración, la dinastía de Julio, sin hacer ninguna diferencia entre los príncipes que aquellos gobiernos representaban, a no ser porque sentía una mayor inclinación hacia el despotismo». Es el testimonio de Charles Blanc, con su tono devoto que fácilmente puede convertirse en venenoso. Ninguno de los adversarios de Ingres ha sabido presentarlo bajo una luz tan ridícula como este temible paladín: «Por lo que respecta a las cuestiones de derecho público, Ingres tenía las ideas estrechas del burgués más retrógrado; rozaba el Prudhomme. El menor movimiento que pudiera comprometer el equilibrio aparente de las cosas le parecía un crimen imperdonable y lo arrojaba a una suerte de epilepsia. Él, que no habría matado ni una mosca, en su furia infantil no hablaba más que de arrestar, ejecutar y exterminar a todo el universo.»

Ingres corregía los dibujos de sus alumnos con la uña del pulgar, «dejando una huella profunda» en la hoja. Esta *huella profunda*, grabada sin recurrir a instrumento alguno, era una última impronta de la forma como potencia aún muda y autosuficiente, que impregna la psique y *precede* a todo arte. «La exactitud de esas correcciones nos dejaba sorprendidos a todos», anotó Amaury-Duval.

Tal era la obra silenciosa de Ingres. Si en cambio hablaba, «no eran más que palabras inconexas, exclamaciones, gestos descompuestos»;

por ejemplo, mientras disputaba vanamente con el elocuente Thiers sobre Rafael. No importaba que tuviera razón porque de todas formas no hubiera acertado a hacerla valer. Inarticulado en la palabra, Ingres estaba dominado por un único pensamiento, que de todas formas era inaccesible a las palabras: la perfección. O, mejor dicho, una especie de perfección: la «multitud de trazos preciosos por todo lo que han costado o porque no han costado nada». Trazos que en general resultan huidizos, salvo para unos pocos iniciados que «disfrutan de ellos a solas y en secreto». Los demás los ignoran. ¿Pero a qué se refería Ingres? Esas palabras parecían la premisa de una doctrina esotérica, que nada tiene que ver con las proclamas sobre el dibujo como «probidad del arte» y sobre el deber de imitar la naturaleza.

Es como si Ingres nos advirtiera de que su secreto es tal ante todo para él mismo. Ya en una carta se había referido a sus «incomprensibles sensaciones», que lo oponían a todo lo que lo rodeaba. En su modo inopinado de enunciarse, son palabras que recuerdan cómo, un día cualquiera en su diario de viajes italiano, Stendhal se para y bruscamente dice: «Estos secretos forman parte de esa doctrina interior que nunca debe ser comunicada.» En Ingres se puede suponer que actúan simultáneamente una doctrina exterior, otras veces expuesta en forma apodíctica y en el contexto de modestos intereses, y una «doctrina interior», tan secreta que no alcanza, más que por raros destellos, a su conciencia verbal, pero capaz de guiar inflexiblemente su mano en la obra pintada y dibujada.

«Quien sabe copiar, sabe hacer», parece repetirse constantemente Lorenzo Bartolini cuando estaba en la escuela de David, junto con Ingres. Pero para Bartolini esa consigna no tenía consecuencias dignas de ser mencionadas. Con Ingres, en cambio, asumen un sentido metafísico, aunque se le escape a él en primer lugar y después a todos sus contemporáneos. Hoy el tiempo lo ha transformado en el «misterio evidente» de Ingres, que se ofrece casi como desafío a quien mire sus retratos y muchos otros de sus cuadros (allí donde huyen al *style troubadour*).

«Había erigido en principio absoluto la regla de copiar, copiar servilmente lo que se tenía ante los ojos»: en medio de los alumnos del taller de Ingres, Amaury-Duval había oído en otras ocasiones estas palabras, y las reproducía de la forma más seca. La fuerza detonante de Ingres no estaba en la fidelidad a la naturaleza, que él mismo había proclamado varias veces, confiando en que la palabra «naturaleza» confiriera al precepto un halo más noble. Sino en el copiar, incluso en el «copiar servilmente». Copiar *todo*. La máxima que Ingres había tomado de su amigo Bartolini era quizá el único principio de ese hombre, que pretendía estar hecho sólo de principios. Es como si Ingres hubiese querido aprovechar, con furor absoluto, el último

segmento de tiempo concedido al mundo antes de entrar en la era de la indefinida multiplicación de las imágenes, para mostrarle que todo podía ser reproducido también *de otra manera*: no ya dispersando y diseminando el poder, sino concentrándolo en una copia, paradójicamente *única*. Esta sumisión servil a lo visible -fuera lo que fuese- permitía superponerle una lámina brillante que se cerraba sobre sí misma, con un disparo metálico, sin remitir a ninguna otra cosa. Los malévolos reprochaban a la pintura de Ingres una irremediable falta de relieve. Pero, con la perspectiva del tiempo, Ingres parece «chino» por un motivo bien distinto: como maestro de la copia y emisario de una cultura que tiende a anular la diferencia entre copia y original. Nada de todo esto rozaba los pensamientos de Ingres, y nada le hubiera sonado tan aberrante. Pero ese otro ser que en él movía la mano -y la uña que trazaba un surco en el papel- actuaba en ese sentido. Lo dos seres no se interferían ni reconocían, por el pacto secreto sobre el que se fundaba el arte de Ingres.

Los *dichos* de Ingres -o al menos los que tradicionalmente son tomados por tales- muestran la misma estridente discordancia con su obra que se observa en su aspecto físico. Incluso Charles Blanc, partidario de Ingres, lo definía de este modo: «Pequeño de estatura, macizo, de maneras bruscas, desprovisto de distinción, Ingres tenía en su persona todo aquello que podía contrastar con la elegancia de sus pensamientos y la venustidad de sus figuras femeninas. Su cabeza, que presentaba mandíbula grande y un cráneo estrecho, cabellos ásperos sobre una frente pequeña, una nariz corta, pómulos enormes, una boca grande, sensual y contraída a una distancia desmesurada de las fosas nasales, la cabeza, digo, que era lo opuesto a la belleza, tenía mucho carácter y una fuerza sorprendente; pero la expresión resultaba por lo general dura, y si sus ojos negros, penetrantes y escrutadores anunciaban un hombre muy por encima de lo vulgar, no revelaban empero tendencia alguna a la gracia, e indicaban ante todo la extrema susceptibilidad de un espíritu receloso.» Retrato zoológico, de rara viveza, que hace pensar en un delicioso cuadro de Jean-Baptiste Deshays que representa un mono intentando pintar una mujer desnuda vista de espaldas. Aunque las mujeres pintadas por Ingres fueran mucho más atractivas.

Hablar de Ingres significa hablar de las mujeres de Ingres. Lo insinuaba Baudelaire cuando escribía sobre su «gusto intolerante y casi libertino por la belleza». Un libertino fanático, la máxima aproximación -en pintura- al fetichista. Pero no en el sentido del voluptuoso del siglo XVIII. En Ingres actuaba algo irreduciblemente primitivo, que el aparato de la gloria ha intentado borrar, como una

vergüenza. Sin embargo sólo ese fondo mudo y disociado de la cultura permite comprender la intensidad que el fetiche asumía para él. Ingres era fundamentalmente extraño a la palabra, en el sentido de la lengua articulada. Los amigos y fieles han ocultado todo lo posible el hecho de que el pintor venerado no alcanza nunca un aceptable conocimiento de la ortografía francesa. Pero existe siempre una rendija por la que estas ilusiones se filtran. Charles Blanc no acierta a contenerse y precisa en una nota que Ingres había «deformado casi siempre los nombres propios. Por ejemplo, nunca supo la ortografía del nombre de su mejor amigo, M. Gatteaux».

Sin un trasfondo erótico y maníaco, la pintura de Ingres se convierte en un «inmenso abuso de la voluntad». Pero todo cambia si, detrás de las tonantes declaraciones sobre lo Bello, se descubre una devoción fundamentalista por el ser femenino. Argumento sobre el que los contemporáneos pasaron de puntillas, aunque no por cierto Baudelaire, que al menos una vez lo hizo explícito: «Una de las cosas que, según nosotros, distingue sobre todo el talento de M. Ingres es el amor por las mujeres. Su libertinaje es serio y pleno de convicción. M. Ingres no es nunca tan feliz ni poderoso como cuando su genio se encuentra con los atractivos de una joven belleza. Los músculos, los pliegues de la carne, las sombras de los hoyuelos, las ondulaciones turgentes de la piel, nada falta. Si la isla de Citera ordenase un cuadro a M. Ingres, ciertamente no sería festivo y ameno como uno de Watteau, sino robusto y nutricio como el amor antiguo.» Esto podría bastar, como audaz arranque (habla aquí el Baudelaire de veinticinco años que firma todavía como Baudelaire Dufaÿs en el *Corsaire-Satan*), pero enseguida se agrega una nota que se adentra en la intimidad: «En el dibujo de M. Ingres hay búsquedas de un gusto particular, ciertas finuras extremas, debidas quizá a medios singulares. Por ejemplo, no nos sorprendería si se hubiera servido de una negra para señalar más vigorosamente en la *Odalisca* ciertos desarrollos y ciertas agilidades.» Parece como si Baudelaire quisiera ofrecerle a Ingres que tomara como modelo a Jeanne Duval.

«Ser terrible e incomunicable como Dios», oscilante entre una uniforme vacuidad y un «centelleo de todas las gracias de la naturaleza condensadas en un solo ser», la mujer es un escándalo teológico, ya sea por su contribución a la puesta en escena del pecado original, que sólo la ineptitud especulativa de las Luces había osado negar, pero también porque su cuerpo tiene la singular capacidad de prolongarse en el metal y en el mineral como en las «nubes de tela en la que se envuelve». La complicidad de la mujer con la naturaleza es tal que todas las materias usadas por ella para adornarse se vuelven parte de su fisiología. Tal es el incesante prodigio de la moda, en

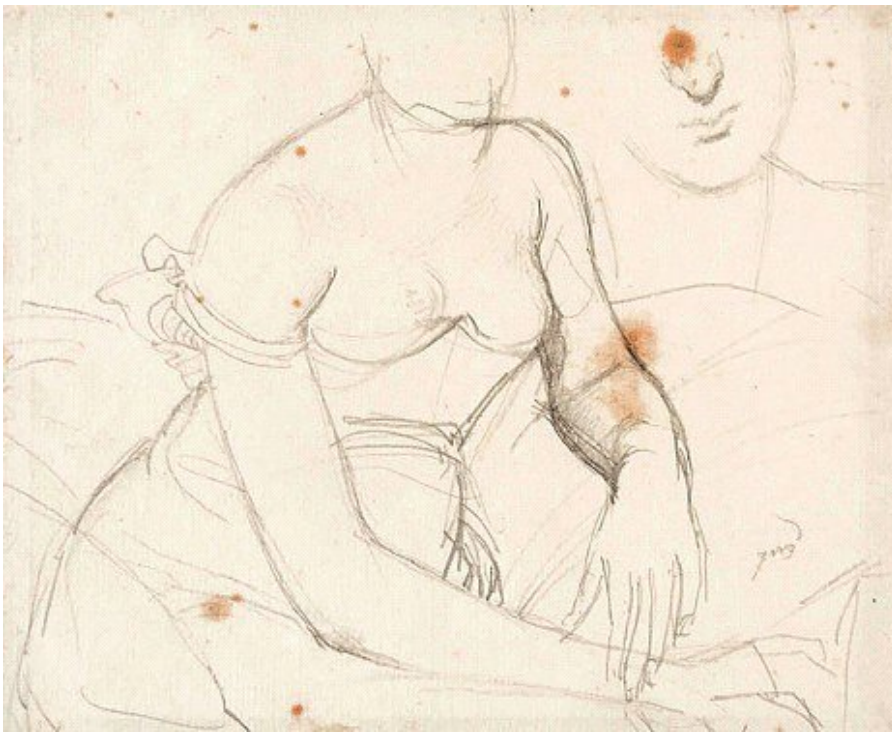
cuanto apropiación progresiva y sistemática de la materia inanimada por parte de un agente de la especie humana, que de otro modo correría el riesgo de perder contacto con el mundo exterior.

Esta visión de la mujer, aplicada por Baudelaire a las figuras de Constantin Guys, valía sobre todo para los retratos de Ingres. En ningún otro lugar la misteriosa relación entre la tez femenina y las piedras preciosas, los chales y las plumas, los tejidos, los estucos, las maderas y los metales que la envuelven o enmarcan o le hacen de fondo había aparecido con tan plena evidencia. Una vez más, mientras la prosa de Baudelaire y la pintura de Ingres parecían nacidas para exaltarse recíprocamente, la oposición era completa en las declaraciones de principios: por una parte Ingres con sus extenuantes proclamas de fidelidad a Rafael; por otra Baudelaire, que llevaba su gesto provocativo -del todo al margen de sus divagaciones sobre las mujeres y la moda- hasta pretender que «aquí no tenemos ninguna necesidad» de Rafael (ni de Winckelmann), mientras en cambio estaba dispuesto a importantes renuncias con tal de mantener el privilegio de «saborear un retrato de Reynolds o de Lawrence». Pero las intenciones son la parte más caduca e inerte en la historia de la inteligencia y de la sensibilidad. Los cruces, las verificaciones, las coincidencias se dan con mucha frecuencia entre seres enemigos o ignaros el uno del otro, más que en el círculo de los presuntos afines.

4. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Retrato de Madame de Senonnes*, óleo sobre tela, 1814-1816. Musée des Beaux-Arts, Nantes. © Foto Scala, Florencia

La firma del autor es inevitablemente un punto débil del cuadro, a menos que el pintor consiga inventar un artificio acertado. El más elegante de todos fue concebido por Ingres para el retrato de Madame de Senonnes. Esta dama de mirada asimétrica y de vida turbulenta, nacida en Lyon pero que vivió en Roma lo suficiente como para hacerse pasar por una trasteverina, «no posa como una mujer que es mirada; al contrario, parece mirar vagamente al espectador y discurrir

con él sobre esas nimiedades que rozan el pensamiento y distraen apenas el rostro», sin distraer al espectador de la exhibición de sus anillos (son once, distribuidos en cinco dedos más bien gruesos, puesto que Ingres no edulcora nunca lo que ve) y del escote, que finge solamente hacerse velar por una gola de gasa que las campesinas del Midi llamaban *modestie*. Trabajando en el retrato, Ingres no perdió la ocasión de dedicar a Madame de Senonnes un encantador dibujo en el que los senos aparecen completamente descubiertos y sólo recogidos por el vestido de terciopelo rojo adornado con cintas de raso.



5. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Estudio para el retrato de Madame de Senonnes*, mina de plomo sobre papel, dibujo n. 2781. Musée Ingres, Montauban.
© Musée Ingres, Montauban / Foto Guy Roumagnac;

Detrás de la dama, que parece sostenerse sobre un ondulante lecho de cojines de seda de color ámbar, aparece un gran espejo, en el que vemos reflejado su perfil y reconocemos el contorno de una pilastra. Todo el resto se hunde en una vasta oscuridad, como si los cojines en los que se apoya Madame de Senonnes se asomaran a un abismo. El cuerpo femenino no podría resaltar más, aunque los cabellos corvinos no se distinguen del fondo del espejo, de un negro compacto en el que

sólo relucen las gemas de la diadema. Como en una alegoría, el reflejo agrega la parte de las tinieblas a la plena luz de la figura. Pero eso no fue paliativo para la familia del vizconde de Senonnes, que durante largo tiempo escondió en un desván el retrato de esa intrusa de dudosa reputación.

Metido en el marco del espejo, abajo, como el mensaje de un amante o al menos de un invitado muy familiar, reconocemos una cartulina ligeramente curvada, en la que se lee: «Ing., Roma».

El día de Navidad de 1806 la cabeza de Ingres estaba llena de pensamientos paganos. Escribía desde Roma a sus amigos Forestier: «He pensado, entonces, que mientras Tetis sube hacia Júpiter, le ciñe las rodillas y el mentón para su hijo Aquiles […] sería un buen tema para un cuadro, digno de mis proyectos. No os daré todavía los detalles de ese cuadro divino, que debería perfumar de ambrosía a una legua, y de todas las bellezas de los personajes, de sus expresiones y formas divinas. Os dejo imaginarlo. Más allá de eso, habrá tal fisonomía de belleza que todos, incluso los perros rabiosos que me quieren morder, deberán conmoverse. En mi mente, lo tengo prácticamente compuesto, lo veo.»

Joven huésped en Villa Medici, Ingres quería pintar un cuadro que pudiese «perfumar de ambrosía a una legua». ¿Cómo hacerlo? La antigüedad, entonces, se llamaba David. Pose elocuente, gestos congelados. Ingres sabía algo de eso: lo había practicado. ¿Y la ambrosía? Ausente por principio. Existía incompatibilidad entre la ambrosía y la antigüedad de David. En aquel tiempo Ingres anotaba en un cuaderno posibles temas mitológicos: Hércules y Aqueloo, Hebe y Hércules, Pandora y Vulcano, además de varios episodios de la vida de Aquiles. Ninguno lo satisfacía. Su atención se fijó en *ese gestodescrito* por Homero: «Ciñéndole con una mano la rodilla y rozando con la otra el mentón.» Hera, mientras tanto -siempre según Homero-, espía la escena. Homero traducido por Bitaubé. Ningún pintor, a lo largo de los siglos, había osado representar ese gesto ateniéndose a la letra del texto homérico. ¿Sería que, como insinuó Caylus, los pintores lo habían ignorado porque consideraban esa disposición «demasiado simple, demasiado familiar, acaso demasiado grosera como para evitar la crítica de la gente de mundo»? Poco antes de Ingres, Flaxman se había animado con el tema, aunque con timidez. La mano de Tetis quedaba a media altura, y Zeus se llevaba su *propia* mano al mentón, como un patriarca perplejo. Ingres, al contrario, hace que un dedo de Tetis llegue casi a los labios de Zeus. Su seno, muy blanco, se apoya sobre el muslo del soberano de los dioses, con una familiaridad de viejos amantes. El pulgar de su pie derecho roza el de Zeus. El eros neoclásico nunca había ido tan lejos. Lo que Ingres había compuesto

en cada detalle de su cabeza se convertía en una epifanía expandida sobre una dimensión imponente (más de tres metros por más de dos y medio). Parece como si, perfectamente definido en sus detalles, el cuadro entero se hubiera recortado de la mente de Zeus, sin pasar por la mediación de la mano que pinta.

6. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Júpiter y Tetis*, óleo sobre tela, 1811. Musée Granet, Aix-en-Provence.
Lessing / Contrasto; para la ilustración

Pero la obra no fue bien acogida, en París, en 1811. Suscitaba un sentimiento oscilante entre el temor y la incomodidad. Por otra parte,

leyendo los comentarios del informe de la Académie des Beaux-Arts, surge la duda -que se renovará muchas veces en los años siguientes- acerca de si los contemporáneos sufrieron de escotoma frente al cuadro de Ingres. Sobre todo en lo que respecta al *color*, como si fuese demasiado ofensivo para ser registrado. Baudelaire se enfureció en una ocasión frente a esa ceguera; escribió: «Es cosa sabida y reconocida que la pintura de M. Ingres es gris. Abrid los ojos, nación atontada, y decid si habéis visto jamás una pintura más resplandeciente y más vistosa, y una mayor búsqueda de tonos.» Sin embargo, la Académie des Beaux-Arts sentenció sobre *Júpiter y Tetis*: «falto en general de relieve y profundidad; carece de masa: el tono del color es débil o igual. El cielo azul tiene un tinte uniforme y duro». «Débil o igual», ¿a qué color se refiere? En todo caso, chocante, en la ostentación de su exceso. El Estado francés, que era propietario del cuadro, se lo restituyó a Ingres. No sabía qué hacer con él. Pero veintitrés años más tarde volvió a comprarlo y, tras una laboriosa negociación, el cuadro terminó en el museo de Aix-en-Provence, gracias a una maquinación del viejo amigo Granet, al que Ingres había dedicado uno de sus grandes retratos masculinos. Pasarían varias décadas antes de que Louis Gillet osara explicar qué había de desconcertante en ese cuadro: «esa escena más que humana, esas dimensiones gigantescas y vagamente aterrorizantes, esa águila salvaje, ese Empíreo de un ultramar feroz y casi negro por encima de la región de las tormentas y los vapores». El pintor que predicaba la devoción incondicional al clasicismo y al equilibrio ofrecía una visión en la que «todo es insólito, todo está hecho a propósito para hacer rechinar los dientes: ese color provocativo, ese ozono, ese éter cruel, ese acorde de índigo y oro». Incluso más que -después- en el *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, en ese cuadro se hubiera podido encontrar ocasión de escándalo. Si tal cosa no ocurrió fue porque el Estado lo encerró en sus mazmorras y porque nadie osaba asociar al nombre de Ingres *ese* tipo de escándalo: erótico, cromático, teológico. El escándalo del «éter cruel». Pero el cuadro presenta además otra anomalía: su completa desconexión de la historia antecedente y siguiente de la pintura. Si *Júpiter y Tetis* anticipa algo o a alguien es sólo a un ilustrador americano de quien los historiadores del arte no suelen ocuparse: Maxfield Parrish. De otro modo el cuadro podría considerarse incluso una astilla de meteorito.

Quien contemple hoy *Júpiter y Tetis* tendrá la impresión de encontrarse no ante un cuadro sino frente a una enorme calcomanía. Hay algo que distingue ese rectángulo de más de tres metros de alto de todo lo demás, en el espacio y en el tiempo. El cielo que se expande detrás del soberano de los dioses no tiene nada que ver con el que se ve desde la ventana del museo. Ese cielo es un esmalte indeleble e

inmutable, acaso descendido -como dice Homero- de la «más alta de las numerosas cumbres del Olimpo». En cuanto a Zeus y Tetis, no son ya aquellos personajes de David que también Ingres solía pintar en sus inicios, prontos a emitir sentencias solemnes. Al contrario, es profunda su mudez, como si pertenecieran a una era geológica en la que la palabra no ha nacido aún y pareciera superflua. Tienen una carnosidad mineral. Zeus apoya su brazo izquierdo sobre una nube densa, que lo sostiene como si fuera roca. Si el pulgar de su pie parece monstruoso, ya que resulta demasiado pequeño en relación con los otros dedos, es porque entonces nacían así. La mirada del águila de Zeus y la de Hera, que asoma desde un borde del cielo como un obús suspendido en el aire, absorta y serena en sus pensamientos de venganza, convergen sobre el brazo de Tetis, carente de huesos, desplegado en su blancura hasta adentrarse en la barba de Zeus. Están ligeramente inclinados, como la eclíptica respecto al eje del mundo, que es el rayo florido de Zeus, apretado en su mano derecha. Lo que enseguida se hace notar es precisamente lo que los académicos consideraban ausente: el relieve, la profundidad, la masa, la vibración. Sólo se puede estar de acuerdo con ellos en una cosa: en que el cielo tiene un «tinte uniforme y duro». Una dureza que sabe a ambrosía.

Ingres eligió el tema de Zeus y Tetis porque su ojo había aislado un gesto de Homero. A ello se atuvo, sin más. No era dado a ulteriores consideraciones mitológicas o teológicas, sino que con la temeraria inconsciencia de los grandes se había tropezado enseguida con un punto de alto riesgo.

Zeus y Tetis constituyen la única pareja erótica del clasicismo que pintaría Ingres en toda su obra. Sus otras figuras femeninas son solitarias o están rodeadas de otras mujeres, con la excepción de Afrodita *herida* por Diomedes o de Angélica esperando ser *liberada* por Ruggiero. En ambos casos el presupuesto es cierta violencia. Mientras que Zeus y Tetis son representados en una situación de intimidad amorosa (Antíope en cambio no es más una odalisca espiada por Zeus).

Pero Zeus y Tetis son también la primera y suprema entre las parejas imposibles. Zeus deseaba a Tetis pero debió renunciar a ella porque, según la profecía de Temis (y de Prometeo), Tetis habría engendrado «un hijo más fuerte que el padre» y destinado a suplantarlo. Zeus se vio constreñido a ver en Tetis el final de su reino. En ese *único* caso debió embridar su deseo.

Si observamos el cuadro de Ingres nos damos cuenta de que Zeus, aunque emana una prodigiosa energía, parece inerme. La vastedad de su torso aparece expuesta, pasiva, inmóvil. El único -y mínimo- movimiento está en Tetis. Los dedos de una mano se adentran como

un mórbido pulpo en la barba de Zeus, la otra muñeca apoyada sobre su muslo, un pulgar del pie que roza el del dios. Zeus, en este único caso, no puede actuar. Si cediera completamente a las seducciones de Tetis, sería su fin. Al mismo tiempo es evidente que Zeus deseaba a Tetis. Su mirada se fija al frente y nada ve del cuerpo de ella. No emana sólo fuerza sino una abismal melancolía. Lo apreció Charles Blanc, que no ignoraba el motivo mítico, cuando habló de ese «rostro al mismo tiempo formidable y de una tristeza infinita». Pero el dios aprueba el placer sutil de ese mínimo contacto; los dedos que juguetean en su barba, el brazo apoyado sobre el muslo, el pulgar que lo roza. Comienza entonces a desvelarse por qué el cuadro exhala una extrema, casi dolorosa tensión erótica. Lo que se muestra es un deseo intenso y cargado de gravedad. Porque la visión es altamente paradójica. La escena representa algo prohibido o al menos secreto: el deseo insatisfecho del dios soberano. Aquel que había espiado, asediado, poseído a Ninfas y princesas, el único seductor invencible, que sólo debía preocuparse por permanecer oculto a la mirada de Hera, evidentemente podía encontrar, también él, un obstáculo. Allí se tocaba el límite del politeísmo, su dependencia de los ciclos cósmicos, que somete toda soberanía a una potencia superior: Tiempo. No es seguro que Ingres fuera consciente del vínculo oculto entre Zeus y Tetis. Se puede decir, incluso, que es muy posible que lo ignorara. Pero las imágenes míticas viven de una fuerza propia, y pueden guiar tanto el pincel de un pintor como el delirio de un esquizofrénico.

En su enorme tela, que invade el campo visual del espectador y lo magnetiza, Ingres había mostrado el *nefas* del deseo. Franqueando de esta forma el confín de lo admitido. En vida del pintor el cuadro no fue expuesto al público ni encontró nunca un comprador. Muchos críticos lo ignoraron. Delaborde, autor de la primera monografía marcada por una total devoción a Ingres, apenas lo menciona. Aún hoy, en la voluminosa *Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts* están registrados todos los cuadros mitológicos de Ingres excepto éste, que es el más grandioso. La profecía de Temis y Prometeo no golpeó sólo al dios sino también a su simulacro.

La Baigneuse Valpinçon de Ingres podría ser una modelo cualquiera vista de espaldas. Es ligeramente gruesa y sin duda no tan atractiva como Kiki de Montparnasse, a quien Man Ray hizo posar en una postura similar para su *Violon d'Ingres*. Pero el cuadro tiene un incuestionable carácter absoluto. Entre todos los desnudos femeninos, es lo más cercano a un Vermeer. En primer lugar por las telas que la ciñen y -en los márgenes- la envuelven. La cabeza está parcialmente cubierta por un pañuelo blanco a rayas rojas, dispuesto a la manera de un turbante. Es «la única nota aguda de esta pintura fina, circunspecta

y sin ruido». Confirma que nadie como Ingres sabía ornar la cabeza de una mujer. Pero hasta aquí permanecemos en el orden tradicional. En la pintura, la cabeza raramente se muestra sin ornamentos. Se puede ceñir con cintas, bandas, diademas, tiaras, telas, peinados arquitectónicos. Para Ingres, la cabellera fluye en libertad solo dos veces: en la *Odalisca con esclava* y en *Júpiter y Antíope*.

Pero si la mirada desciende de la cabeza al seno de la *baigneuse*, encuentra otra tela: clara, delicada, envuelve el codo izquierdo de la mujer y después cae hacia el suelo. Su función es inescrutable. Tampoco sabemos el motivo por el que ha terminado envolviendo el codo. A menos que sea por esto: para resaltar el pulido uniforme que desde la nuca de la *baigneuse* desciende a través de la espalda, las nalgas y los muslos hasta los pies, Ingres necesitaba ondulaciones. Las puso al principio, en el pañuelo dispuesto como turbante; y en el centro del cuerpo, en esa tela alrededor del codo, que es acaso más erótica que el cuerpo mismo de la *baigneuse*. Pero eso no es todo. Esa tela acaba por disponerse sobre el suelo cubriendo un pie de la mujer. Ella, en definitiva, se nos aparece en su plena y serena desnudez excepto en tres puntos: la parte posterior de la cabeza (esa zona muy delicada que es la base de la nuca); el codo izquierdo; un pie. Hay algo maravillosamente incoherente en esa posición. Sin embargo nos vamos dando cuenta poco a poco, debido a que cada detalle resalta exactamente en su lugar. Aquí la tela -ese remoto acuerdo de la humanidad para moverse por el mundo- celebra su emancipación de toda funcionalidad. Ahora existe sólo para contrapuntear una epidermis, para que la continuidad de la carne sea modulada por pliegues, arrugas, dobleces. Así se dejan evocar algunas sombras, y, a través de las sombras, aquello que es la sustancia soberana del cuadro y que nunca sabremos de dónde proviene: la luz.

El secreto de *La Baigneuse Valpinçon* es el escenario en el que se ubica: no exactamente una habitación sino un espacio protegido por cortinajes y bañado por una luz uniforme y clara. Es inevitable suponer que nadie tiene permiso para echar una ojeada allí, con excepción del pintor y, después de él, del espectador. Ambos igualmente ignorados por la *baigneuse*. Existe además otra singularidad en ese espacio: el fondo del cuadro, que se presenta al principio como un cortinaje gris encrespado de arrugas, a Charles Blanc le parecía un «muro desgraciadamente de un gris un poco frío». Pero un muro que se encrespa señalando las arrugas de una tela no existe en la naturaleza. Sin embargo, la ilusión en la que cae Blanc no carece de fundamento. Allí donde la tela se encuentra con el suelo no se distingue de una pared gris. Cerca, se descubre una boca de agua que se contiene en una pila. Estamos en un *hammam*. Es el primer atisbo

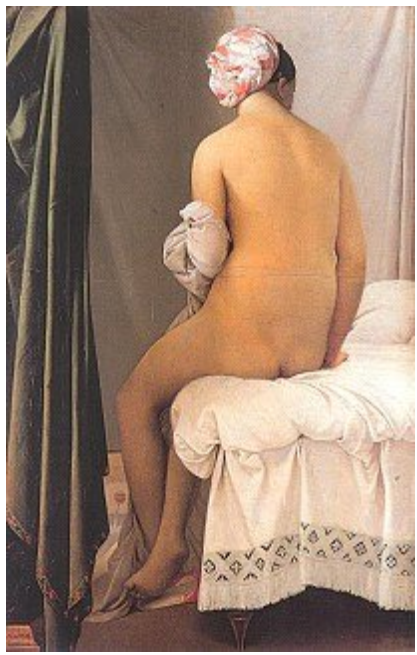
de ese *baño turco* que continuará expandiéndose durante más de cincuenta años en la mente de Ingres. Pero el origen permanecerá. En el *baño turco* de 1862 la figura más grande y más cercana al espectador es una variante de la *Baigneuse* de 1808, que en esta ocasión está provista de una mandolina para tocar en el campo, pero no ha renunciado al pañuelo blanco a rayas rojas, enrollado sobre la nuca, exactamente como cincuenta años antes. Pero en esta ocasión alguien ha corrido la cortina y de la soledad tácita e íntegra se ha pasado a una escena que comprende a veinticuatro mujeres desnudas. Sin embargo esos cuerpos *no forman un grupo*. Cada una ha mantenido algo de aquel aislamiento meditabundo y autosuficiente de *La Baigneuse Valpinçon*. Es como si, una a una, con extrema lentitud y en silencio, esas veinticuatro mujeres se hubiesen diseminado en el mismo lugar en el curso de cincuenta años, mientras fuera Napoleón triunfaba y caía, se sucedían reinos, nacía la fotografía, de todo lo cual ellas no supieran o no quisieran saber nada, absortas sólo en la alta tarea de fijar su postura sobre una tela, que al final sería redonda como la pupila que desde siempre las habían observado.

La Baigneuse Valpinçon no se convertiría en *El baño turco* sino a través de etapas intermedias, como para tomar aire, emergiendo del agua de la mente. En 1928 Ingres pintó de nuevo la *Baigneuse*, siempre con su pañuelo blanco a rayas rojas que desciende sobre la nuca, las mismas babuchas rojas de veinte años atrás y el mismo lecho de reposo (también las rayas han permanecido intactas). Pero ha desaparecido el cojín. Además los cortinajes se han abierto como un telón, dejando aparecer un escena que acaso estaba allí desde siempre. En el fondo se reconocen seis figuras, entre ellas una mujer metida en la piscina.

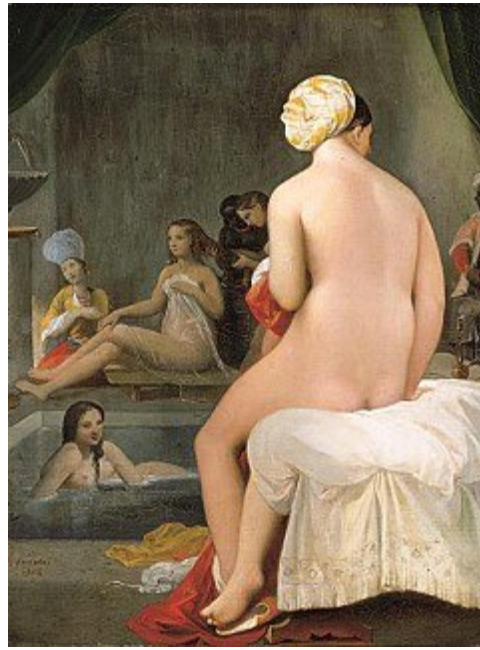
Vendrían, para la *baigneuse*, otros veintitrés años de ocultamiento. Pero en 1851 volverá a emerger en una variante ulterior, hoy perdida pero testimoniada por un grabado de Réveil y por una acuarela de Ingres conservada en Bayonne. Aquí la escena cambia de nuevo. La *baigneuse* mantiene impertérrita su posición y su pañuelo a rayas rojas, pero ha desaparecido la cama, sustituida por un escabel turco, parcialmente cubierto de prendas abandonadas. Una de ellas está todavía fielmente envuelta en torno al codo izquierdo de la *baigneuse*. Al fondo, ahora, hay ocho mujeres, una de las cuales está bailando, y la piscina. Era ésta la última epifanía antes de que los cuerpos femeninos se multiplicaran y ocuparan todo el espacio, hasta los bordes del cuadro, que entonces eran rectangulares. «Es demasiado», decretó la princesa Clotilde. Así Napoleón III, a quien estaba destinado el cuadro, tuvo que sacarlo del Palais-Royal. Tras regresar al estudio de Ingres, que seguiría trabajando en él hasta convertirlo en un cuadro redondo, sería adquirido por Jalil-Bey, depositario de todo lo que

entonces aparecía como inaceptable por exceso de audacia erótica (incluido el *Origen del mundo* de Courbet), y finalmente sacado a subasta en 1868 en un catálogo prologado por Théophile Gautier. El comprador, por veinte mil francos, fue Constant Say. Jalil-Bey comentó entonces a un amigo: «¡Qué curiosa es la vida! ¡Las mujeres me han engañado, el juego me ha traicionado y mis cuadros me han dado dinero!»

El baño turco parecía tener el don de agitar una materia que raramente alcanza la superficie de la psique. Hasta el mundano impecable Jacques-Émile Blanche se siente constreñido a disculparse por las imágenes que su pluma deja escapar al referirse al cuadro: «Estas damas de ojos inquietos son animales de placer, gatas amorosas cuyos miembros se confunden en un nudo de lombrices, si puedo expresarme así a propósito de estas condenadas…» Lo que turba a Blanche no es la vibración erótica, sino ese «nudo de lombrices», como si la parte inferior de *El baño turco* perteneciera aún a una fase remota de la evolución zoológica, anterior a toda individuación. Mujeres o infusorios: la distancia podría quizá no ser tan grande. Acaso esos pechos y esos rostros de «animales de placer» brotan de una materia pululante e indiferenciada. Eso es lo que emana de *El baño turco*.

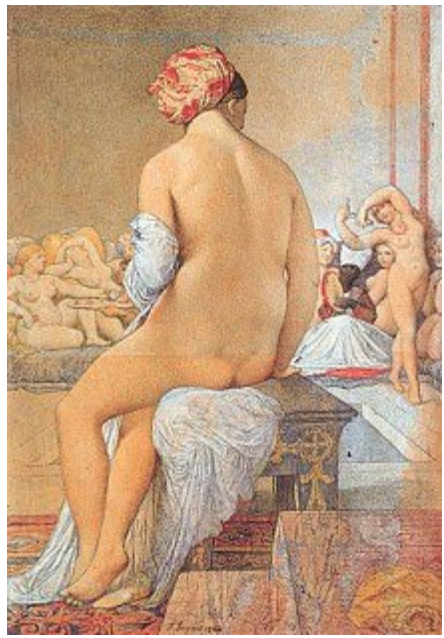


7. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Baigneuse Valpinço*, óleo sobre tela, 1808. Musée du Louvre, París.
© Foto Scala, Florencia



8. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La petite baigneuse*. Intérieur de harem, óleo sobre tela, 1828. Musée du Louvre, París.
© RMN / René-Gabriel Ojéda / Archivos Alinari; para las ilustraciones

9. Achille Réveil, Baigneuse, grabado; en A. Réveil, (*Euvres de J. A. Ingres*, Introducción y comentario de A. Magimel, Firmin-Didot, París, 1851, p. 18.
© Bibliothèque Nationale de France, París; para las ilustraciones



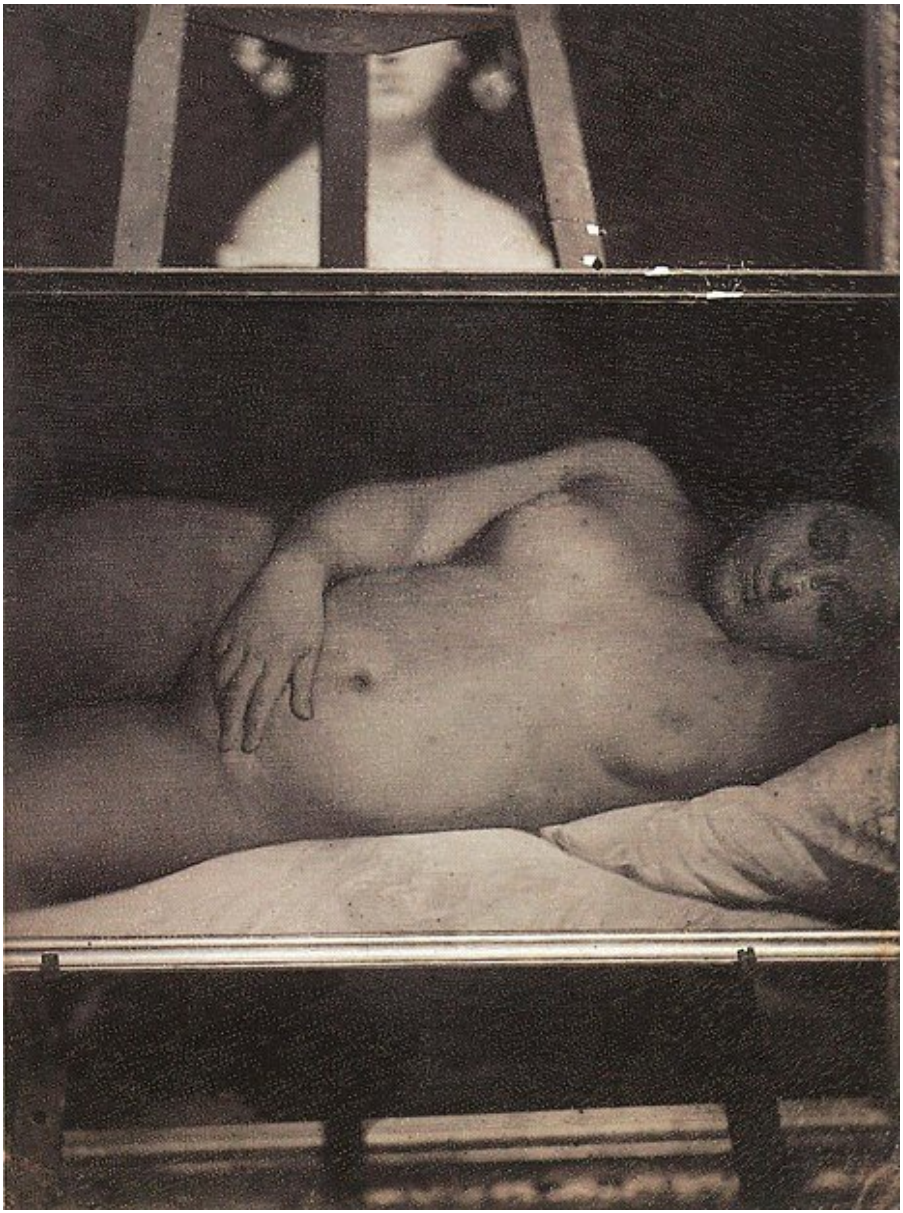
10. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Baigneuse Bonnat*, mina de plomo y acuarela sobre papel, 1864. Musée Bonnat, Bayonne.

Se trata, añade Blanche, con súbita hosquedad, de la «visión morbosa y perversa de un viejo que fue sacerdote exaltado por la belleza femenina». Este inoportuno sobresalto debería bastar para cerrar el caso.

El recorrido entre *La Baigneuse Valpinçon* y *El baño turco* testimonia la monomanía de Ingres. Las imágenes se grababan en él ocupando definitivamente un espacio que después podía expandirse o cambiar, pero siempre siguiendo un rastro ya marcado y casi tatuado en su mente. Todavía dos meses antes de la muerte, Ingres retocaba un estudio de Júpiter compuesto cincuenta y seis años antes para el *Júpiter y Tetisque* nadie había querido, a lo largo de décadas, y a propósito del cual el pintor Martin Drolling, cuando lo vio por primera vez en Villa Medici, escribió a su hijo: «¿Será que Hingres [*sic*] nos está tomando el pelo a todos?» En verdad Ingres nunca quiso tomarle el pelo a nadie, entre otras cosas porque ignoraba cualquier forma del *humour*. Pero siempre siguió, sin distracciones, aquello que su monomanía le imponía.

Así nació *El baño turco*: veinticuatro desnudos femeninos sin un centro. Se habían posado sobre la tela en el curso de más de cinco décadas, como moscas sobre el papel engomado. Aunque no tenían un centro, había sin embargo un centro, desplazado hacia la izquierda. Es el gran vaso chino con la figura azul, en la hornacina. Su posición es comparable a la del huevo suspendido en la Pala de Brera, de Piero de la Francesca. Sólo sobre la superficie de un jarrón se aprecia un reflejo: única sospecha superviviente de que existe aún el mundo exterior.

Ingres tenía ochenta y dos años cuando llevó a término *El baño turco*, que para entonces tenía ya formato circular. Desde entonces permaneció invisible para el público durante casi medio siglo, hasta que, en el Salon d'Automne de 1905, «una sala fue reservada a dos pintores sobre los que había grandes expectativas». Eran Ingres y Manet. Los visitantes parecían imantados por *El baño turco*. Paul-Jean Toulet, delicioso cronista a la sazón, observó que el público «se apiñaba, pero tan cerca del cuadro que se hubiera dicho que querían lamerlo».



11. Désiré-François Millet, *Cuadro con mujer desnuda acostada de Jean-Auguste-Dominique Ingres*, daguerrotipo, c. 1852. Musée Ingres, Montauban. >
© Musée Ingres, Montauban /Foto Guy Roumagnac;

En un cajón del *secrétaire* de Ingres fueron encontrados, hace pocos años, cuatro daguerrotipos. Uno, obra de Désiré-François Millet, reproduce un cuadro desaparecido, apoyado sobre un caballete. Al fondo, se reconoce el retrato de Madame Moitessier, hoy en la

National Gallery de Washington. El lugar es, sin duda, el estudio de Ingres en París. El cuadro desaparecido representa una mujer desnuda acostada en una cama. El brazo izquierdo detrás de la cabeza, la mano derecha entre el ombligo y el pubis. Por el rostro, con los ojos cerrados, y por el cuerpo, se reconoce a la primera mujer de Ingres, Madeleine Chapelle. El pintor habría hecho desaparecer el cuadro -y no habría conservado más que el daguerrotipo, escondido en un cajón- en el momento de su segundo matrimonio. Por discreción. Esto es lo que sugiere el descubridor de las imágenes, George Vigne, en razón, además, de la proximidad entre la fecha del daguerrotipo y el segundo matrimonio de Ingres. El daguerrotipo, mirándolo sin saber nada de estas circunstancias, aparece enseguida como una de las imágenes más eróticas de los inicios de la fotografía. Su notable rareza viene dada por la posición de la mujer: no está tumbada en la cama ni acomodada sobre un costado, sino que ha encontrado un improbable equilibrio por el que aparece al mismo tiempo apoyada casi verticalmente sobre un costado frente al observador y acostada. El efecto viene dado por cierto ángulo formado por el cuerpo, que genera la ilusión de una doble postura. Se buscaría en vano en la historia de la pintura una combinación óptica tan lograda entre un desnudo tendido y uno apoyado sobre el costado. Pero ¿había un motivo para escoger ese ángulo? Sólo se puede decir que esa postura muestra la mayor superficie posible del cuerpo, y toda con el mismo, tenue valor lumínico, mientras el foco de la luz se concentra transversalmente entre el seno derecho y la parte izquierda del vientre. El centro de la composición es el ombligo de la mujer, cuyos párpados están cerrados, confirmando una sentencia de Ingres: «el ombligo es el ojo del torso». El efecto es de una visión total, como la que se tendría si se contemplara el cuerpo desde lo alto, cuando en realidad está doblado hacia el observador. Cabe preguntarse por qué ningún pintor, antes de Ingres, había encontrado o buscado ese ángulo. También, por qué Ingres quiso hacer desaparecer ese cuadro, aunque conservando, como testimonio, una fotografía. Medio que, por encima de todo, como muchos de los artistas contemporáneos a él, declaraba aborrecer, hasta el punto de firmar en 1862, junto a veintiséis artistas, una petición en la que se protestaba solemnemente «contra toda asimilación de la fotografía al arte». Hay además un detalle azaroso: a la tez oscura, casi de mulata, de la mujer representada corresponde, abajo, la blancura de la sábana y del cojín; y, en la parte alta, encerrado entre dos patas del caballete, la blancura -aún más acentuada- de los hombros poderosos y arqueados de Madame Moitessier. Lo cual acrecienta la alta fantasmagoría de la imagen.

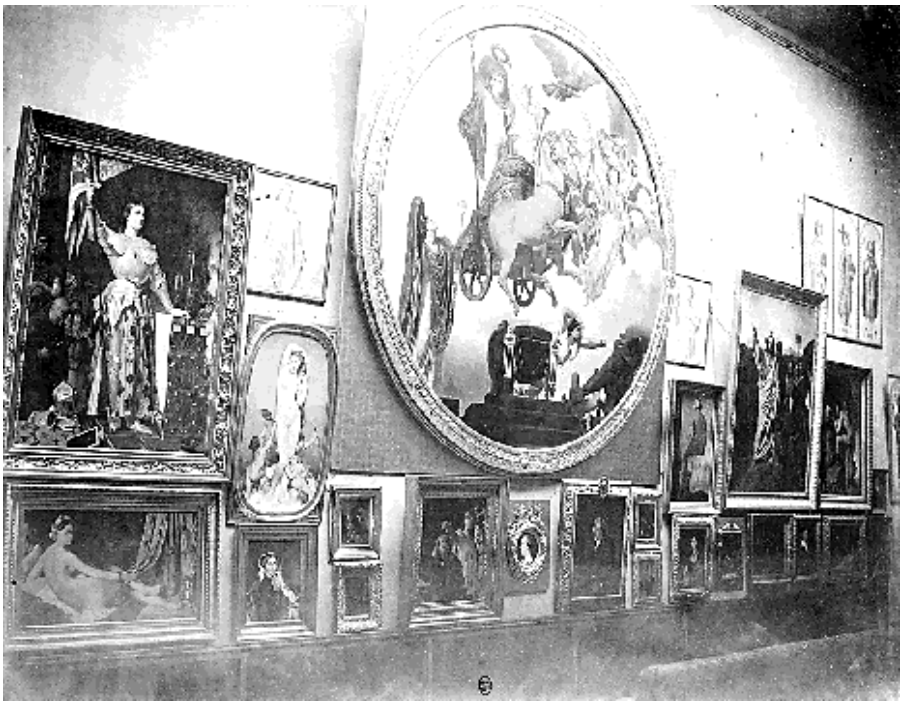
El artificio usado por Ingres en la pose de su desnudo desaparecido de Madeleine presupone una distancia significativa respecto de la

historia de la pintura. La mujer desnuda acostada y apoyada sobre cojines es un tema recurrente que aparece, en sus variaciones supremas, en tres cuadros: la *Venus durmiente* de Giorgione, la *Venus de Urbino* de Tiziano y *Olympia* de Manet. En los tres casos, más allá de la disparidad de estilos, se observan algunas constantes: la mano que cubre el pubis es la izquierda y el brazo derecho puede ceñir la cabeza (Giorgione) o bien apoyarse en los cojines (Tiziano y Manet). En todo caso el seno izquierdo de la mujer aparecerá de perfil, dando de este modo a toda la figura el carácter de una visión al sesgo. Ingres respeta en apariencia a sus dos ilustres precedentes (Giorgione y Tiziano, mientras que Manet pinta *Olympia* diez años después del daguerrotipo del desnudo desaparecido de Ingres), sobre todo a Giorgione, de quien retoma tres elementos: los ojos cerrados, el brazo detrás de la cabeza, la mano sobre el pubis. Pero los desvía, transformando la visión oblicua en frontal. Ésta se obtiene llevando al pubis la mano derecha en lugar de la izquierda, y detrás de la cabeza el brazo izquierdo. De esta forma los dos senos aparecen frontalmente y el perfil que se dibuja en el fondo oscuro está formado por un relieve que pasa del brazo al muslo derecho de Madeleine. Las Venus de Giorgione y Tiziano, y aún más la Olympia de Manet, no se niegan al mundo, y menos aún lo niegan. La Venus de Urbino y Olympia están dispuestas a volverse hacia cualquiera que entre en su habitación; la Venus de Giorgione podría despertarse y tomar pronta nota si un transeúnte se aventurase en su paisaje. En cambio la Madeleine de Ingres, en su franca posición frontal, es como una figura de naipe, cerrada en sí misma y en sus párpados sellados. Sólo quiere exponer a una luz tenue la expansión de su epidermis, pero como si más allá de los pliegues de su cama no hubiera una habitación sino el vacío. Se diría que Ingres busca eliminar nada menos que el espacio. No hay ya el aireado paisaje de Giorgione; no existe la amplia sala de Tiziano en las que dos mujeres al fondo se afanan junto a un cajón; no hay ni siquiera el antro estrecho y oscuro en el que Olympia espera a sus clientes. Existe el puro encuentro entre el cuerpo femenino (que se detenía a mitad de los muslos, aunque el dibujo tenía -presumiblemente- más de un metro de largo) y una mirada, que es invadida por aquél.

12. Mademoiselle Hamely retratada por Eugène Durieu para Delacroix, fotografía, c. 1854 Bibliothèque Nationale de France, Estampes, París

© Bibliothèque Nationale de France, París; para las ilustraciones

13. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Dibujo preparatorio para «*La edad del oro*», mina de plomo sobre papel, dibujo n. 2001. Musée Ingres, Montauban.
© Musée Ingres, Montauban /Foto Guy Roumagnac;



14. *La sala Ingres en la Exposition Universelle de 1855*, fotografía anónima. Bibliothèque Nationale de France, París.
© Bibliothèque Nationale de France, París; para las ilustraciones

Si del desnudo desaparecido de Ingres, tal como se revela en la fotografía de Désiré-François Millet, se eliminasen el marco, el caballete y el fragmento del retrato de Madame Moitessier que se entrevé en segundo plano, el cuerpo desnudo de Madeleine Chapelle sobre la cama se podría tomar como algo que nace como daguerrotipo, semejante a los de ciertas modelos que aparecen en las fotografías de Durieu, como la celebrada Mademoiselle Hamely; incluida en el álbum preparado por Durieu para Delacroix y reproducida por éste en la *Odalisca* de 1857. De este modo un cuadro de Ingres hubiera podido volverse material fotográfico para Delacroix y los dos enemigos mortales se hubieran encontrado en comunicación dentro de la sustancia fantasmal de un cuerpo femenino, el de la primera mujer de Ingres; del mismo modo en que un gesto de

Mademoiselle Hamely, odalisca de Delacroix -el brazo levantado alrededor de la cabeza- se puede reencontrar en el dibujo n.º 2001 de Ingres.

Cuando llega a los Ingres de la Exposition Universelle de 1855 -cuarenta y tres cuadros colgados uno junto a otro como sellos, según la costumbre de la época: la *Gran odalisca* aplastada por la *Juana de Arco* rosada y con armadura, que la obligaba a tocarle los zuecos; la muy respetable Madame Gonse bajo la desnuda Venus Anadiómena; Cherubini y Monsieur Bertin oprimidos por la *Apoteosis de Napoleón I*, mientras al lado la espalda de *La Baigneuse Valpinçon* respondía al vientre abombado de la Venus adolescente-, Baudelaire introduce enseguida el adjetivo «heteróclito» para definir al pintor, agregando que Ingres gozaba ya «de un inmenso, de un incontestable renombre». Como dando a entender que ese renombre difundido y sólido se basaba en una incomprensión radical. Precisaba, agravando aún la cuestión, que Ingres obligaba a afrontar «una *heteroclicidad* mucho más misteriosa y compleja que la de los maestros de la escuela republicana e imperial, de la que sin embargo él ha tomado su punto de partida». En definitiva, ese pintor que ya era celebrado por todos -nobles, burgueses y académicos- era lo más *singular* que la pintura había dado desde los tiempos de David, «astro frío», quien ya era desconcertante y había impulsado a otros pintores a sumergir a sus improbables personajes «en una luz verdosa, traducción extravagante del verdadero sol». Tan *singular* que, al poner un pie en el «santuario reservado a las obras de M. Ingres», el visitante era presa de un raro «malestar», una suerte de desfallecimiento semejante al causado «por el aire rarefacto, por la atmósfera de un laboratorio de química, o por la conciencia de un ambiente fantasmal». Bastan estas palabras para proyectarnos muy lejos de toda posible *naturaleza*. Sin embargo se está hablando de un pintor que se refería obsesivamente a la *naturaleza*. Nadie, por otra parte, le había puesto reparo. En cambio, Baudelaire hablaba de un «ambiente fantasmal», usando un adjetivo que hacía su primera aparición en un escrito sobre arte (y es una deliciosa ironía que se aplicara precisamente a Ingres). La palabra no prometía nada bueno, de hecho el texto agregaba que ese ambiente estaba habitado por «una población automática y que turbaría nuestros sentidos por su muy visible y palpable extrañeza». Se diría que la descripción se refiere a una formación de mutantes: se trata, en cambio, de los personajes de Ingres (damas de la burguesía y la nobleza, hombres ilustres, diosas o héroes de la historia). Todo lo que Baudelaire habría de escribir sobre los cuentos de Poe es menos inquietante que esas pocas palabras. Corresponden a una «sensación poderosa», una suerte de terror primordial. No es sin embargo una sensación noble, como se esperaría de una obra de arte, sino algo «de un orden inferior, de un orden casi

malsano». De la *belleza ideal*, de la que todavía se hablaba entre los modestos epígonos de Winckelmann imperantes por entonces (Baudelaire había anotado poco antes: «estamos llenos de ellos, la nación rebosa, a los perezosos les vuelven locos»), se está precipitando en la psicopatología. ¿Cómo darle la razón? Baudelaire propone entonces una explicación temeraria: la potencia insoslayable de Ingres se debería a una amputación. Su pintura presupone un evento que parecería infausto: «la imaginación, esa reina de las facultades, ha desaparecido». Con eso, Baudelaire ha dicho ya todo lo necesario para desorientar a sus lectores, ciertamente a los de entonces pero también a los de hoy. Pero da un paso más allá en la provocación: acerca a Ingres al pintor más incompatible con él: Courbet. ¿Qué podía acercarlos? Sus obras tendrían «esto de singular: que manifiestan un espíritu sectario, asesino de las facultades». Tras el sobrentendido psicopatológico, Baudelaire pasa al sobrentendido político. Ingres y Courbet prefiguran lo que un día iban a ser los nihilistas rusos y los agentes de la Ojrana: devotos de fines opuestos, pero dispuestos a utilizar los mismos medios. En cuanto a la pintura, lo que cuenta son precisamente los medios: «En su guerra contra la imaginación, obedecen a movimientos diversos; ambos fanatismos opuestos los conducen a la misma inmolación.»

No sorprende que el artículo sobre Ingres fuera rechazado por la dirección de *Le Pays*. No debieron de entender demasiado, pero seguramente advirtieron que en esas páginas había algo -mucho- de irregular y de irreverente. La crítica de arte que practicaba Baudelaire era metafísica camuflada. Y aunque no se percibiera, perturbaba el orden de la prosa. Baudelaire elaboraba metafísica sólo de esa forma, insinuándola en frases sobre la pintura, la psique, la política o cualquier otro asunto. No hubiera podido hacerlo de otro modo. En la misma rendición de cuentas de la Exposition Universelle de 1855 había confesado: «He probado en más de una ocasión, como todos mis amigos, a encerrarme en un sistema para predicarlo a gusto. Pero un sistema es una especie de condena que nos somete a una abjuración perpetua; hay que inventar otro cada vez, y esa fatiga es un cruel castigo.» El sistema no era entonces apropiado para Baudelaire. Para él, la metafísica era ante todo una droga poderosa destilada en soledad, una doctrina densa de paralogismos, no menos que los sueños. Pero era también la única posibilidad que lo mantenía siempre abierto a captar todo «producto espontáneo, inesperado, de la vitalidad universal». Ésta era la única potencia frente a la que se inclinaba: «lo bello multiforme y multicolor, que se mueve en las espirales infinitas de la vida». En la Exposition Universelle, junto a Ingres, podía estar representado por una colección de objetos de arte chino (propiedad de Montigny, excónsul en Shanghái) que todos los

críticos de la época ignoraron, con la sola excepción de Gautier. También podía revelarse en una de aquellas «flores misteriosas cuyo color profundo entra despóticamente en el ojo, mientras su forma engaña la mirada». Una vez más, naturaleza y arte se sucedían como formas alternativas de la «vitalidad universal».

Pero no era sólo la aversión a todo sistema lo que mantenía a Baudelaire lejos del «filosofismo». Con doloroso *understatement* escribía: «No tengo el tiempo ni quizá la ciencia suficiente para investigar cuáles son las leyes que desplazan la vitalidad artística.» Aludía así al hecho de que no tuvo nunca la tranquilidad, el desahogo para elaborar una teoría de modo articulado, equilibrado, exhaustivo. Debía siempre aprovechar la ocasión -un Salon, un libro que reseñar, una exposición- para invadir la escena, sorpresiva y sesgadamente, con sus pensamientos repentinos, insinuados y con frecuencia alejados del objeto que estaba tratando. Por eso el pensamiento era siempre un clandestino, que debía hacerse antes de algún párrafo, correr febril y después desvanecerse y esconderse. Abandonadas las aulas de la filosofía, el pensamiento entraba en una fase de ocultamiento, de sucesivos disfraces, de mimetizaciones, como si quisiera regenerarse en muchas vidas bajo nombre falso.

Ingres proclamaba que «el dibujo comprende las tres cuartas partes y media de lo que constituye la pintura» y durante toda su vida deploró a los coloristas, detrás de los cuales se escondía su enemigo principal: Delacroix. Pero quien mira hoy los cuadros de Ingres piensa ante todo en el uso genial del color. El impacto esencial, al menos en los retratos, puede provenir del color más que del dibujo. Se trata de uno de los ejemplos más clamorosos del modo en que Ingres se obstinaba en no comprenderse a sí mismo. Pero el caso es aún más complejo. Porque sobre este punto, de modo excepcional, Ingres comulgaba con la tendencia de su siglo. Para la mayor parte de sus contemporáneos y de los primeros posteriores, el color de Ingres era frecuente motivo de mofa, como si el artista fuese incapaz de tratarlo por su ciega devoción al dibujo. Todavía Robert de La Sizeranne encontraba que, en el extraordinario retrato de la princesa de Broglie, Ingres hace «gritar […] los azules y amarillos», refiriéndose a la relación entre el damasco amarillo de la butaquita en la que se apoya la princesa y el soberbio vestido azul. Relación hipnótica, que no se cansa de admirar. El cambio que el tiempo impone en los aparatos perceptivos pocas veces se expone con tanta evidencia.

El color de Ingres turbaba, por eso no se podía percibir. En el *Salon de 1846* Baudelaire comienza a explicarlo (aunque no sin algún punto de malevolencia, porque ese *Salon* estaba centrado en la exaltación de Delacroix): «M. Ingres adora el color, como una comerciante de moda.

Es penoso y placentero al mismo tiempo contemplar los esfuerzos que hace para escoger y acoplar sus tonos. El resultado, no siempre discordante, pero amargo y violento, place por lo general a los poetas corrompidos; pero cuando el espíritu cansado se ha complacido largamente en esas luchas peligrosas, quiere decididamente reposar en un Velázquez o un Lawrence.» El sobrentendido es lo más opuesto posible a la visión corriente por entonces sobre Ingres. Nadie habría osado decir que el color ofrecido por éste era «amargo y violento». Todavía más grave, que el color puede gustar «a los poetas corrompidos». ¿Quién se acercaba más a la imagen del «poeta corrompido» si no el joven Baudelaire mismo, en el París de 1846, todavía no suficientemente intoxicado de *décadence*? ¿En qué otra parte se anunciaba un libro de poesía titulado *Les Lesbiennes*? La dirección en que se movían los apuntes de Baudelaire es clara: el color de Ingres es algo altamente antinatural, un forzamiento que tiene algo inquietante, quizá siniestro, y sirve para introducir un espacio en el que «todas estas cosas se nos aparecen en una luz casi terrorífica; porque no es ni la atmósfera dorada que baña los campos del ideal ni la luz serena y mesurada de las regiones sublunares». Palabras temerarias, que Baudelaire debe camuflar en su crónica, pasando enseguida a otra cosa.

La línea contra el color, el color contra la línea: esta disputa, que atraviesa como una cicatriz la historia de la pintura, celebra nuevos fastos con Delacroix e Ingres. Se forman dos facciones, que intercambian improperios y deprecaciones. Nadie se pregunta ya qué son la línea y el color sin lanzarse a llamamientos a la naturaleza, oportunistas como siempre. Sobre el dibujo, Valéry se atreverá a decir un día: «El dibujo es un acto de la inteligencia.» ¿Y el color? ¿Deberá ser, como enemigo, ajeno a la inteligencia? ¿Por qué se advierte siempre un fondo *moral* en esta disputa? Nunca como en los pomposos apotegmas de Ingres: «El dibujo es la probidad del arte», célebre ejemplo.

Aunque se evite toda moralización la oposición permanece. Poussin y Rubens indican de hecho dos vías divergentes y opuestas. Del mismo modo, Delacroix e Ingres. Llegada a este punto de contraste insalvable, la pintura ingresa en estratos de la sensibilidad en los que chocan imágenes contra imágenes y percepciones contra percepciones, sin casi recurrir a la palabra. Es fácil constatar todo esto en Ingres. Su reino es ajeno a la palabra, a la suya y a la de sus contemporáneos. Lo que acontece con él es un acto de sumisión y devoción a lo visible, que tiene la violencia y la angustia de una superstición arcaica. Con Ingres triunfa la mística de la tautología. Ya había aparecido, dos siglos antes, en ciertos interiores holandeses. Pero ahora se trata de una tautología omnímoda. Ha invadido la vida social y familiar. Está a

punto de salir para un *diner en ville* o un baile. Viste con ecuanimidad guantes, pliegues de raso, chales, impertinentes, abanicos, cintas, camafeos, flecos, lazos, pañuelos, anillos, plumas, gorgueras. También a los seres femeninos que reviste. Objetos, piedras, telas y personas poseen la misma naturaleza. La naturaleza del fetiche.

Algunos retratos de Ingres transmiten cierto sentido de infalibilidad, como sucede con Velázquez. Sin embargo son dos pintores opuestos. Se ha dicho de Velázquez que era capaz de *pintar el aire*. Thoré intentaba explicar cómo era esto posible: «Se trata de "hacer el vacío" alrededor de las figuras y de las cosas materiales para que aparezcan en el aire. Velázquez no arriesga nunca un color positivo en sus fondos, siempre neutralizados por coloraciones combinadas e imperceptibles, a veces verduscos o de un rosa sucio o de una veladura perlada o plateada.» Descripciones impecables, que no se podrían extrapolar a Ingres. Porque en Ingres *el aire no existe*. No por ello se tiene una sensación oprimente. Sobreviene entonces la duda de si aquí el vacío sea no sólo alrededor de las figuras sino también detrás de ellas. Como si todas ellas, incluso en la precisión de todas sus arrugas y pliegues, fueran de naturaleza alucinatoria. Esto no implica que no haya sustancia psicológica, que a veces es imperiosa, como en Monsieur Bertin. Más bien es como si alguna señal secreta nos advirtiese de que los caracteres singulares son otros tantos emisarios del juego de las formas, respecto del cual la función social de quienes posan -y esto vale incluso para el duque de Orléans- se vuelve un pretexto, como si fueran modelos profesionales que se alternan en las telas del estudio. Todos aquellos de quienes Ingres ha pintado el retrato constituyen una población aparte, genéticamente distinta, del reino animal, como ya insinuaban unas pocas palabras clarividentes de Baudelaire: «sus figuras tienen el aspecto de patrones muy correctos en la forma, inflados de una materia blanda y no viviente, extraña al organismo humano». Si «el pintor de pintores», como lo llamó Manet, es Velázquez -el pintor sin adjetivos, sin definiciones, sin cualidad-, su correspondiente en un planeta sin oxígeno es Ingres. Opuestos en todo, alcanzan por vías diversas, de las que nada nos han transmitido, la meta última de la pintura: la evidencia.

Ingres no *reaccionó* a la fotografía, como sucedería con los pintores contemporáneos a él, quienes por lo general la rechazaron, salvo excepciones como Delacroix. Ingres *incorpora* la fotografía a su pintura mucho antes de que sea inventada.

Lo observó un día Charles Blanc mientras miraba, en el apartamento de Ingres —11, quai Voltaire-, el retrato a la mina de

plomo de la familia Forestier «reunida en un pequeño salón burgués: el padre, la cabeza descubierta y la tabaquera en la mano; la madre, vestida para la ocasión; una joven al clavecín y un visitante» (y está también la gobernanta en la puerta, captada en el acto de volverse). Entonces Blanc dijo: «Usted ha presagiado la fotografía treinta años antes de que existieran los fotógrafos.» Naturalmente, Ingres lo negó y habló de la naturaleza: «Ese dibujo que admiráis lo encontré ya hecho en la naturaleza; no he cambiado nada.» Pero Blanc tenía razón. De otro modo es difícil definir el motivo por el cual los retratos de Ingres a la mina de plomo se destacan de modo tan nítido de la secular tradición que los ha precedido. Para calibrar esa súbita y abismal distancia basta confrontar el retrato de la familia Forestier, que es de 1806, con los retratos de Alexander Lenoir y de su mujer, dibujados por David en 1809.

Ingres había crecido en la escuela de David. A Ingres se le atribuye, según parece, el candelabro en el retrato de Madame Récamier. Pero todavía no había tenido el tiempo ni la necesidad de emanciparse cuando el retrato de Barbara Bansi -firmado «Ingres. Élève de David», que puede fecharse en 1797 ya que sobre el fondo se entrevé el primer paracaídas, experimento de André-Jacques Garnerin de octubre de ese año- muestra ya en acto esa radical divergencia. Los retratos de David se remontan a Fragonard, al menos en lo que respecta a la técnica de las sombras paralelas y resquebrajadas, así como Fragonard se remontaba a Watteau. Mientras que con Ingres se entra en otro espacio. El salón de los Forestier sólo está insinuado por el clavecín y por el marco de una puerta, y sin embargo su presencia es palpable. La familia, incluso el perro a los pies de Madame Forestier, está captada en una instantánea, aunque haya requerido de un posar prolongado. Es una imagen de la nueva universalidad burguesa, en sus múltiples variaciones. Por el contrario, el matrimonio Lenoir dibujado por David aparece como último descendiente de una estirpe que ha sido retratada en cada una de sus generaciones, cada vez con un estilo ligeramente distinto y con vestidos propios de la época.

15. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La familia Forrestier*, mina de plomo sobre papel, 1806. Musée du Louvre, París.
© RMN / Michèle Bellot /Archivos Alinari; para la ilustración

Tal como el importuno *style troubadour* de los cuadros históricos de Ingres presupone la proximidad del melodrama y de Walter Scott, así sus dibujos a la mina de plomo abren el gran verano de la novela. Los turistas ingleses en Florencia, que le pagaban cuarenta y dos francos por un busto y sesenta y tres por un retrato de pie, apenas salidos de su estudio iban a inscribirse en el registro civil de la República de los Narradores, a la espera de ser convocados a las páginas de Jane Austen o de Brontë, de Stendhal, de Balzac, hasta los aún no nacidos Henry James y Proust.

Ingres solía definirse como «peintre de haute histoire» y nada lo sublevaba más que sentir golpear a su puerta a alguien que preguntara: «¿Vive aquí el pintor de retratos?» Sin embargo, si todos sus cuadros de tema histórico desaparecieran, la pintura y el ojo podrían casi no darse cuenta. Pero ¿y si fueran borrados los cerca de cuatrocientos cincuenta retratos a la mina de plomo, a los que Ingres se dedicaba generalmente por dinero? Sería una catástrofe, como la desaparición de una especie zoológica carente de parentesco cercano, que destacase por su perfección y autosuficiencia. O la extinción de una lengua litúrgica. Ya Amaury-Duval decía que, en lo que respecta a esa parte de su obra, «no hay nada que se le parezca en ninguna

época». La población de los dibujos de Ingres no pertenece a la «haute histoire» sino a la *alta vida* -si es que existe algo así-, como una *comédie humaine* muda e indeleble.

En el año (1824) en que Ingres expuso su *Enrique IV jugando con sus hijos*, otros veintiún cuadros con episodios de la vida de Enrique IV fueron presentados en el Salon (se siente un estremecimiento de sólo pensarlo). Al escoger los temas, Ingres seguía solamente la onda de los tiempos. Obedecía y ejecutaba. Sufría si no era adecuadamente apreciado. Pero a la vez actuaba en él otro ser que sabía muy bien el poder hipnótico que emanaba de los retratos a la mina de plomo, y precisamente por eso no quiso incluirlos en su retrospectiva de 1855 («no mirarían nada más», dijo).

Se puede suponer, además, otra razón, más velada, para ese modo de eludir y dejar aparte el asunto. Un día Amaury-Duval preguntó a Ingres si había terminado el retrato a la mina de plomo de una dama conocida de él. Ingres respondió: «Ah, amigo mío, no me hable de ello…, es pésimo. Ya no sé dibujar…, no sé más nada… ¡Un retrato de mujer! Nada en el mundo es más difícil, es imposible… Volveré a intentarlo mañana, empezando de cero… Dan ganas de llorar.» Amaury-Duval agrega que, en verdad, a Ingres en ese momento se le saltaban las lágrimas.

Si existió una *doctrina secreta* de Ingres -induce a pensarlo el enorme desfase que existe entre su obra y sus declaraciones de principios-, ésta debió incluir, como primer artículo, que el retrato de una mujer es la empresa más difícil del mundo, por razones teológicas y cósmicas que quizá los siguientes artículos de la doctrina, desconocidos para nosotros, explicarían. De ahí el encarnizamiento, la tenacidad y la suprema maestría de Ingres en la representación de las mujeres, durante toda la vida. Quizá el motivo por el cual *El baño turco* lo acompañó hasta el final fue precisamente el hecho de que ese lugar era el emblema mismo del desafío y por eso también el lugar más anhelado. Según ciertas fuentes que Ingres tenía en mente, en *El baño turco* se hubieran podido ver juntas hasta «doscientas bañistas». Así, el momento más terrible -el instante en el que empezaba la ordalía- se repetía cada vez que una señora desconocida de la buena sociedad iba a posar al taller de Ingres para tener su retrato a la mina de plomo.

Podemos considerar que las últimas palabras de Ingres fueron las que pronunció en la puerta de su casa del quai Voltaire, donde acompañaba a sus huéspedes después de una velada musical para ayudarles a ponerse el abrigo de piel, mientras un gélido aire de enero embestía al grupo y todos insistían para que el dueño de la casa se retirase enseguida: «Ingres vivirá y morirá como servidor de las

damas.» Moriría pocos días después.

III. VISITAS A MADAME AZUR

Delacroix e Ingres se batían desde hacía tiempo frente a un público que los cercaba e instigaba como «dos luchadores». Baudelaire se había declarado desde el principio, sin vacilaciones, partidario de Delacroix. Pero ¿por qué su prosa era tan afilada y precisa cuando hablaba de Ingres, mientras que se volvía nebulosa y enfática al tratar de Delacroix? Delacroix tenía la desventaja de no ser sólo un pintor sino una causa. Le tocó representar «la parte melancólica y ardiente del siglo», parte que de otro modo corría el riesgo de permanecer reprimida, tratándose de un «siglo para el cual nada es difícil de explicar, en virtud de su doble carácter de incredulidad e ignorancia». Con Delacroix, en cambio, se es arrollado por un salto y un bramido. Pero ¿hacia dónde? No estaba claro. Baudelaire lo sabía y en una ocasión se delató. Escribió que Delacroix era el único capaz de «hacer religión». Precisamente. La «religión» se había vuelto un *género*. Y Delacroix no era ni siquiera el primero. Ya Chateaubriand había sido maestro del «hacer religión», a partir del *Le Génie du christianisme*.

Mientras vivió Delacroix, Baudelaire avanzó detrás de su nombre como detrás de un estandarte magnífico y ensangrentado. Mientras formulaba su metafísica del arte, Delacroix se convertía, antes incluso que en un pintor, en el devoto de la «reina de las facultades», la imaginación, entendida como capacidad de asimilar y elaborar, usando las destrezas de la *composición*, ese interminable almacén de imágenes y de signos que, para abreviar, es denominado «naturaleza». Proceso que era la variante moderna del *opus* alquímico, práctica teúrgica sugerida por un nuevo Giordano Bruno.

Muy distinto era el modo de describir a Delacroix que encontramos en el ensayo a la muerte del artista. Aquí al enamorado de la pasión y de las cosas ardientes le son enseguida atribuidos algunos caracteres que habían pertenecido de modo eminente a su presunto (ya por entonces) padre: Talleyrand. Éstos son los primeros toques: «Eugène Delacroix fue una curiosa mezcla de escepticismo, cortesía, dandismo, voluntad ardiente, astucia y despotismo.» La impronta dieciochesca era en él clara y paradójicamente más afín a Voltaire que a Rousseau. La descendencia genética de Talleyrand aparecía a veces rozando la

insolencia: Delacroix «tenía al menos veinte maneras distintas de pronunciar *mon cher monsieur*, que representaban, para un oído iniciado, una curiosa gama de sentimientos». Ya era legendario el modo en que Talleyrand disponía de otras tantas fórmulas para ofrecer un plato de asado, según la persona de que se tratara. Es posible que Delacroix y Baudelaire fueran secretamente afines también por esos vagos indicios del siglo precedente que los acompañaba. Delacroix en cuanto hijo presunto e ilegítimo de Talleyrand. Baudelaire en cuanto «hijo de un hombre viejo que […] había visto los *salons*» (el padre tenía sesenta y dos años cuando él nació). De aquí también los más banales equívocos: «Su cortesía parecía afectada porque era un legado del siglo XVIII.»

Con su «tez de peruano o de malayo», Delacroix se movía por un amplio estudio donde estaba prohibido todo batiburrillo y en el que se respiraba todavía «la austeridad característica de la vieja escuela». Era «demasiado *hombre de mundo* para no despreciar el mundo». Así, temía abandonarse al placer de la conversación como si fuera un libertinaje fascinante aunque perjudicial, ya que lo distraía. La herencia talleyrandiana y el desdén del dandy culminaban en un rasgo que sólo Baudelaire nos ha desvelado: «Una de las grandes preocupaciones de su vida fue disimular las cóleras de su corazón y no tener el aspecto de un hombre de genio.»

Un domingo, en el Louvre, Baudelaire vio a Delacroix. Estaba tratando de explicar «los misterios de la escultura asiria» a una mujer que lo seguía con cándida tenacidad. En ella Baudelaire reconoció a Jenny, «la sirvienta de gran corazón» que asistía a Delacroix desde hacía treinta años.

Delacroix sospechaba de Baudelaire. Lo mantenía a distancia, como si temiera ser desvelado. Sus elogios tenían siempre algo solapado, que importunaba. Como cuando Baudelaire había celebrado las mujeres en los cuadros de Delacroix afirmando que «casi todas están enfermas, y resplandecen de cierta belleza interior». «Llega a irritarme», dijo entonces Delacroix, según el testimonio de Buisson. Lo irritaba sutilmente que en su pintura encontrase digno de elogio un «no sé qué de enfermo, la falta de salud, la melancolía obstinada, el tono plomizo de la fiebre, la luminiscencia anómala y extraña de la enfermedad». Baudelaire sondeaba las zonas prohibidas de Delacroix, y éste, incluso en su diario, se defendía llamándolo Monsieur Baudelaire (y, en el encabezamiento de sus cartas, «Mon cher Monsieur»).

Las relaciones de Delacroix con las mujeres no habían sido por lo general ni demasiado fáciles ni muy felices. Cuando Baudelaire escribió su epicedio: «Sin duda [Delacroix] había amado mucho a la

mujer en sus horas agitadas de juventud. ¿Quién no ha sacrificado mucho a ese ídolo temible? ¿Y quién no sabe que son precisamente aquellos que la han servido mejor quienes más se lamentan? Pero, largo tiempo antes de su fin, había excluido a la mujer de su vida», esa adivinatoria seguridad *in psychologics* sin duda no le habría hecho ninguna gracia a Delacroix, atrincherado desde siempre detrás de su máscara de felino sombrío.

16. Eugène Delacroix, *Cama deshecha*, tinta negra y mina de plomo. Musée National Eugène Delacroix, París.
© RMN / Michèle Bellot /Archivos Alinari; para la ilustración

Hacia los veinticinco años, Delacroix estaba atormentado por su cuerpo, «compañero mudo, exigente y eterno». Cuerpo significaba, en su léxico privado, *sexo*. «Es sin duda una broma de mal gusto que el cielo nos permita asistir al espectáculo del mundo a través de esta ventana ridícula», que, además, estaba asociada a dos terrores: la sífilis y la impotencia. De otro modo, el desfile de las modelos -Laure, Adelina, Millie, Hélène, Sidonie- iba con frecuencia acompañado de una anotación en dudoso italiano: «*Dolce chiavatura*», dulce polvo, acompañado de las tarifas por la doble prestación. El artista era meticuloso. Cada tanto se ofuscaba: «He estado dos horas en el estudio. Grandes ganas de sexo. Me siento completamente abandonado.»

La pintura había vivido muchos siglos sin sentir la necesidad de representar una cama deshecha. Después, de pronto, hacia mediados

del siglo XIX, dos pintores distantes por educación y por gusto -Delacroix y Menzel- trazaron sobre papel la imagen de una cama deshecha. Casi parece que representaran, con radical diversidad de estilos, y variando el ángulo de observación, la misma cama. Es el mundo arrugado y abandonado por la presencia humana que finalmente se muestra en su integridad autosuficiente, sin requerir un suplemento de significado. Casi del todo elevado y eximido de toda función de soporte y de trasfondo. Sólo una cama deshecha nos concede este prodigio: la ausencia de la figura humana y al mismo tiempo la impronta de los cuerpos. Era éste el Delacroix que se escondía detrás de las rutilantes fantasmagorías históricas o literarias que invaden sus telas más celebradas. Y acaso era éste el aspecto suyo más afín a Baudelaire.

17. Adolf Menzel, *Cama deshecha*, tiza negra sobre papel, c. 1845. Kupferstichkabinett, Berlín.
© Foto Scala, Florencia / BPK, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín (foto Jörg P. Anders); para la ilustración

El joven Odilon Redon fue advertido de que en un baile de la Prefectura, en 1859, iba a estar presente Delacroix. Lo reconoció enseguida. Era «bello como un tigre; la misma arrogancia, la misma finura, la misma fuerza». Más sobriamente: «estatura media, delgado, nervioso», cabellos largos y oscuros. Se mantenía apartado. Redon y su hermano Ernst no lo perdieron de vista ni un momento: «Lo espiamos toda la noche entre la multitud e incluso nos fuimos a la misma hora, justo después de él. Lo seguimos. Atravesó solo París nocturna, con la

cabeza agachada, caminando como un gato por las aceras más estrechas. Un afiche en el que se leía la palabra “cuadros” atrajo su mirada; se acercó, leyó, y siguió camino con su ensoñación, quiero decir con su idea fija. Atravesó la ciudad hasta el portal de un apartamento de la rue La Rochefoucauld, donde ya no vivía. ¡Distraído hasta el punto de olvidar los hábitos! Después volvió tranquilamente con sus pensamientos hasta la rue Furstenberg, la pequeña calle silenciosa en la que entonces vivía.»

«No hay nada más cosmopolita que lo Eterno», escribió una vez Baudelaire, resolviendo con gesto fulminante graves cuestiones que habrían de estorbar inútilmente el pensamiento de tantos antropólogos del siglo siguiente. Hay problemas que no encuentran respuesta porque no la requieren. Entre otros, el de la evidente afinidad entre los mitos de la especie humana. Para Baudelaire se debían ver esos mitos como las ramas «de un árbol que crece por todas partes, en todo clima, bajo todo sol, espontáneamente y sin injertos». Si los mitos son -como sugirió una vez Lévi-Strauss- *aquello que no se pierde en la traducción*, se puede decir que, entre callejones, selvas, tiendas y caravasares, esas historias han sido la más segura y acaso la única lengua franca usada desde los orígenes, con eficacia y sin interrupciones. Es verdad que al llegar a Bélgica, para Baudelaire lugar geométrico de la *bêtise* moderna, todo esto se volvía claro. Es decir materia para los profesores. Entonces resonó su sentencia sobre los belgas, dos frases separadas por una prudente pausa:

«Todo lo que no comprenden es mitología.

»Hay mucha.»

Tras la muerte de Delacroix, Wagner había ocupado su puesto en el teatro mental de Baudelaire. La peculiaridad de la música venía apuntada en algunas palabras -«*voluntad, deseo, concentración, intensidad nerviosa, explosión*»- que recordaban algo: eran las mismas que años antes habían definido a Delacroix. Pero al mismo tiempo Baudelaire percibía las novedades irreductibles de Wagner. Sólo a él dedicó una digresión sobre el mito («el *mito* como materia ideal del poeta») que hubiera estado fuera de lugar para Delacroix. A continuación iluminaba el sentido de los *leitmotiv* como blasones, emblemas que se chocan, algo más cercano a los hexagramas del I Ching (del que no existía todavía una traducción) que a las arias del melodrama. Los personajes de Wagner no eran sino vehículos de esas potencias: «Todo personaje está, por así decir, blasonado por la melodía que representa su carácter.»

Cuando Delacroix trabajaba ya en su última gran empresa, la Chapelle des Saints-Anges en Saint-Sulpice, anotó en su diario, el 1 de

enero de 1861: «La pintura me hostiga y me atormenta de mil maneras, a decir verdad, como la amante más exigente; desde hace cuatro meses huyo desde el amanecer y corro hacia este trabajo seductor como a los pies de la amante más adorada.» Pocos días más tarde, en una carta a George Sand, volvía a hablar de la pintura en términos eróticos: «Esta distracción continua y el ardor que pongo en mi trabajo de caballo de tiro me hace creer que he vuelto a esa edad encantadora en la que se corre siempre y sobre todo hacia las traidoras que nos asesinan y nos cautivan.» Se levantaba a las cinco y, a través del barro y el frío, iba a los andamios de su fresco, hirsuta coraza de espaldas al mundo.

Delacroix se mudó a la rue Furstenberg para estar más cerca de Saint-Sulpice. Se había hecho construir un estudio que daba a un pequeño jardín. La plena luz del mediodía era filtrada por una cortina. Desde el estudio se accedía directamente al jardín. Redon tomó nota: «No llega ningún ruido del exterior; se tiene la impresión de estar lejos de París. Sus cartas de solitario, escritas a un amigo lejano, muestran que se complace mucho en el silencio de esos lugares serenos, en los que fueron meditados y realizados sus últimos trabajos.»

Delacroix solía decir: «Descansad con frecuencia.»

Con alarmante seguridad Baudelaire consigue poner en relación -incluso superponer- a dos seres tan distintos como Delacroix y Stendhal. Ambos veneraban las pasiones, aunque de forma y con gestos bien distintos. Pero sobre todo estaban corroídos por el mismo dolor: «Se puede decir de él [Delacroix], como de Stendhal, que tenía gran temor a ser embaucado.» Pero ¿por quién? Por la pasión misma, por el alma, por lo sobrenatural, que en su pintura se manifestaban con violencia. Manchas rutilantes, vapores sangrientos, llamaradas sobre la tela. En cambio, recato y desconfianza en la mente del pintor. En este punto sobreviene la frase decisiva: «Escéptico y aristocrático, conocía la pasión y lo sobrenatural sólo a través de la frecuentación forzada en el sueño.» Sin quererlo subrayar, Baudelaire ofrece aquí la fórmula que permite seguir la obstinada, secreta, ímproba búsqueda de Delacroix: era una «frecuentación forzada en el sueño», como si el sueño no fuese algo que por definición viene a visitarnos, sino algo que nosotros tratamos de sacar de su escondite. Sobre Delacroix nunca se dijo una frase tan precisa ni de tan largo alcance.

Stendhal la llamaba Madame Azur porque su domicilio estaba en el 11, rue Bleue. «Ni mojigata ni remilgada» (según Mérimée), Alberthe de Rubempré fue amante, a los veinticuatro años y en rápida sucesión, de Delacroix, Stendhal y Mérimée. Cada uno de ellos había hablado muy bien de ella al amigo más querido y había sido prontamente

desbancado. Dos revoluciones más tarde (1830 y 1848), Delacroix fue una noche a visitarla: «Fui a ver a la buena de Alberthe, a la que encontré sin fuego, en su gran habitación de alquimista, y con uno de esos vestidos extravagantes que la hacen parecer una maga. Siempre ha sentido inclinación por ese aparato nigromántico, incluso en los tiempos en que su belleza era su verdadera magia. Me acuerdo todavía de esa habitación tapizada de negro y de símbolos fúnebres, su vestido de terciopelo negro y su cachemir rojo enrollado alrededor de su cabeza, toda suerte de accesorios que, mezclados a ese círculo de admiradores que parecía mantener a distancia, me habían causado una exaltación pasajera. ¿Dónde está el pobre Tony [Johannot]? ¿Y el pobre Beyle? […] Ella se vuelve loca ahora por las mesitas giratorias: me ha contado cosas increíbles sobre ellas. Los espíritus se alojan dentro de ellas. ¡Podéis obligarlos a responder a vuestro antojo, ya se trate del espíritu de Napoleón como del de Haydn o tantos otros! Cito los dos que ella me ha mencionado. ¡Cómo se perfecciona todo! ¡Incluso las mesitas hacen sus progresos! […] Me habló de gruesos manuscritos de los que son autores las mesitas, que harán sin duda la fortuna de quienes están suficientemente dotados de fluido para infundir en la materia todo este espíritu. Así será posible ser un gran hombre a muy buen precio.» Incluso Hugo iba a aprovecharse de ello.

Estaba además la sangre. «Lac de sang hanté des mauvais anges» es el rótulo fulgurante que, en «Les Phares», ofrece en palabras la esencia de Delacroix. Definición que estremece porque nos sumerge en la psique del pintor antes incluso que en su obra. Baudelaire mismo quiso explicarla: «*Lago de sangre*: el rojo; *repleto de ángeles malvados*: sobrenaturalismo» (término decisivo que Baudelaire tomó de un texto francés de Heine). Pero el punto delicado era el lago. Ese rojo no era sólo el color que tiñe con tanta frecuencia las telas de Delacroix. Era sangre. Nadie se había detenido en el hecho de que *La muerte de Sardanápalo*, más que representar el fin del déspota, exhibía la carnicería que la precedía. Escena en la que Sardanápalo mantenía todavía el papel de quien observa, como si fuera la avanzadilla del espectador del cuadro. En la fuente de Delacroix (un drama de Byron, fundado a su vez en unas pocas palabras de Ctesias), nada de esto aparecía. Se decía sólo que Sardanápalo, con tal de no rendirse, había preferido morir en una hoguera junto a sus concubinas. Mientras el cuadro de Delacroix fijaba el momento en que una concubina estaba por ser degollada, otra estaba a punto de colgarse y la espada de un esclavo se hundía en el pecho de un caballo blanco. Era como si el cuadro no se hubiera concebido para mostrar una hoguera colectiva sino sólo el momento en el que un individuo asiste a la masacre de las criaturas que ama. En primer lugar, esa simultaneidad en hacer brotar

la sangre de la mujer y del caballo tenía algo arcaico y terrorífico, apartado de los inocuos cuadros históricos que atormentaban los Salons.

Un oculto furor sacrificial subtendía toda la pintura de Delacroix, pero sólo raramente se le permitía exhibirse. *La muerte de Sardanápalo* fue su ocasión ejemplar. Nunca más Delacroix intentaría algo tan aventurado, así como nunca más mostraría a la Libertad con el pecho descubierto en las barricadas de París (aunque Thoré, en 1848, se lo pidiera). En todo caso, nadie se detuvo en los detalles de su ferocidad. La mirada era distraída por las cataratas de joyas y vajilla que las concubinas pisoteaban y por la encantadora pose de la favorita que se postraba en el lecho para rogar la gracia del déspota.

«Volver a ver el *Sardanápalo* es recuperar la juventud», escribió Baudelaire muchos años después, en pleno Segundo Imperio. Pero el cuadro no resucitaba sólo el «tiempo feliz» de la gran escuela romántica. El vínculo era aún más íntimo: «Muchas veces», escribía Baudelaire, «mis sueños se han llenado de las formas magníficas que se agitan en ese gran cuadro, maravilloso él mismo como un sueño.» En esa resplandeciente escena onírica, Delacroix y Baudelaire se comunicaban. Acaso demasiado, y precisamente esto inquietaba a Delacroix. Como si reconociese ya algunas palabras reveladoras que Baudelaire habría de escribir en memoria del artista: «Me ha sucedido más de una vez, mirándolo, soñar con antiguos soberanos de México, con ese Moctezuma cuya mano hábil para los sacrificios podía inmolar en un solo día a tres mil criaturas humanas sobre el altar piramidal del Sol.»

18. Eugène Delacroix, Estudio para «*La muerte de Sardanápalo*», pastel, mina de plomo, sanguina, lápiz negro y tiza blanca sobre papel beige, 1826-1827. Musée National Eugène Delacroix, París.
© RMN / Jean Schormans / Archivos Alinari; para la ilustración

En una nota al *Salon de 1846* Baudelaire recordaba: «Me han dicho que Delacroix, hace años, hizo una cantidad de estudios maravillosos de mujeres para su Sardanápalo, en las actitudes más voluptuosas.» Así era, en efecto: Delacroix había dibujado varios desnudos para su *Sardanápalo*, exactamente como, unos treinta años más tarde, Degas dibujaría unos magníficos bocetos de las mujeres atormentadas por las flechas en su *Escena de guerra en la Edad Media*. Era como si, en dos ocasiones, las imágenes más intensas y perfectas del cuerpo femenino pudiesen aparecer sólo un instante antes de su masacre. En Degas, esos cuerpos vienen a asumir, en el cuadro, posturas muy semejantes a las de esos dibujos, salvo una figura, que en el cuadro desaparece. En el *Sardanápalo*, en cambio, la composición era mucho más dudosa y algunas debilidades se hacían evidentes: el caballo no encontraría nunca su espacio; la figura de un hombre, a la derecha, con el brazo levantado, resultaba inverosímil. El propio Delacroix estaba lleno de dudas sobre el éxito de la obra. No es difícil entender por qué. Mientras la disposición de las figuras, en Degas, corresponde a un momento de terror que inmoviliza la escena, Delacroix había concebido el *Sardanápalo* como una suerte de vórtice, una espiral

ciclónica que tuviera en su centro el ojo de Sardanápalo. Cosa que se deduce también de un dibujo a pluma de formidable audacia, que recuerda al mejor Picasso. Pero era todavía demasiado pronto para que algo semejante pudiese presentarse en el Salon. Por eso el cuadro, al final, fue el resultado de un compromiso con los cánones de la pintura histórica. Pero a Baudelaire no se le escapó su elemento más escandaloso: ese «déspota asiático […] de barba negra y trenzada» era también «bello como una mujer» y aparecía «cubierto de muselinas, en una actitud femenina». Como si el círculo de voluptuosidad y de masacre fuese autosuficiente y peculiarmente femenino. El papel masculino quedaba reducido al puro imperativo de la autodestrucción.

19. Eugène Delacroix, *Estudio para Sardanápalo*, tinta marrón, tinta negra, mina de plomo, pluma (dibujo), realce de acuarela. Musée du Louvre, París.
© RMN / Michèle Bellot /Archivos Alinari; para la ilustración

Una amistad apasionada ligaba a Delacroix y Chopin. Pero entre ellos había una delicada diferencia: Delacroix «no se cansa de escuchar a Chopin, lo saborea, lo conoce de memoria», observaba George Sand. Mientras que Chopin miraba los cuadros de Delacroix sin llegar a articular una palabra. No porque los desaprobase, sino por su total

insensibilidad al arte en general. Todo le parecía excéntrico y «todo aquello que le parece excéntrico lo escandaliza» (otra precisión de George Sand), quien agregaba: «Se encierra en lo más estrecho dentro de lo convencional.» A Chopin no le gustaba ni siquiera que le dijeran que «su genio es el más original y peculiar que existe». Le parecía sospechoso. Abría mucho los ojos, estupefacto, cuando Delacroix hablaba del «misterio de los reflejos», aplicándolo también a la música. Como si pensara: «Bueno, es un artista…»

Delacroix fue gustosamente a Nohant, en el profundo Berry, a visitar por unos días a George Sand y Chopin. Se ponía a pintar flores, de las que admiraba -decía- «la bella *arquitectura*». Además estaban el billar, las cartas, los paseos. O se retiraba a su habitación, donde podía vivir momentos suspendidos, perfectos. Entonces -Delacroix escribía a Pierret- «por momentos, por la ventana abierta al jardín llegan bocanadas de la música de Chopin que trabaja en lo suyo; eso se mezcla con el canto de los ruiseñores y el olor de los rosales».

El Aburrimiento, el Tedio que Baudelaire puso como divinidad tutelar en el umbral de *Les Fleurs du mal* era el sobrentendido, la lingua franca de todas las sensibilidades. Era la perforación del terreno que permitía alcanzar un estrato común, el equivalente de la lucha de clases para Marx.

Delacroix fue a visitar a Chopin convaleciente, pocos meses antes de su muerte: «Velada en casa de Chopin; lo he encontrado muy abatido, apenas respira. Me decía que el aburrimiento es su tormento más cruel. Al cabo de un rato, mi presencia lo reanimó. Le pregunté si no conocía desde antes ese vacío insoportable que a veces yo experimento. Me dijo que siempre conseguía encontrar alguna ocupación. Por poco importante que fuera, una ocupación llena los momentos y disipa esos vapores. Otra cosa son los pesares.»

Como amigos, Delacroix y Chopin compartieron muchas intimidades, incluidas las más desagradables. Ninguna como aquella noche en la que George Sand tuvo la idea de infligir a su amante y a Delacroix una velada de lectura en voz alta de pasajes de su novela *Lucrezia Floriani*, en la que había ridiculizado a Chopin a más no poder, bajo las vestiduras del príncipe Karol. Delacroix confió un día a Madame Aubert: «Esa lectura era para mí un suplicio.» Pero, le preguntaron, ¿cómo reaccionaron los otros dos? Delacroix respondió: «Creedme, no sabría decirlo. El verdugo y la víctima me sorprendían por igual. Madame Sand parecía absolutamente a gusto y Chopin no paraba de admirar el relato. A medianoche nos retiramos juntos. Chopin quiso acompañarme, y yo aproveché la ocasión de sondear sus impresiones. ¿Estaba representando un papel conmigo? No, en verdad

no había entendido, y el músico persistía en el elogio entusiasta de la novela.» Tuvieron que ser otros amigos quienes le abrieran los ojos. Poco tiempo más tarde, entre llantos y sofocaciones, dejó para siempre el square d'Orléans, donde había vivido con la fecunda novelista.

Cuando estaban a solas y aliviados del peso de la sociedad, Delacroix y Chopin hablaban de todos los asuntos. Se tiene un indicio precioso en una anotación del diario de Delacroix. Era el 7 de abril de 1849, Chopin ya estaba gravemente enfermo. Ambos amigos dieron un largo paseo en coche de punto, más allá de los Champs-Élysées y l'Étoile. Pensando en Chopin, Delacroix se sentía feliz de «poder serle útil en algo». Ese día Chopin habló largamente y Delacroix, que era reacio a recoger en su diario argumentaciones difusas -propias o ajenas-, quiso transcribir las palabras en detalle, con pocas acotaciones. Hay que escucharlas como si fueran uno de los *Études*. Entonces veremos ese dúo, que una necia tradición asignaba al culto exclusivo de sentimientos y pasiones, encenderse en el pensamiento de una trabazón casi científica en el arte (en cualquier arte), de un conocimiento que permite tratar con reticencia incluso la inspiración.

À quoi rêvent les romantiques? Son *jeunes filles* rigurosas, que hablan de lógica y de «leyes superiores», exactamente como un día hará Proust. En este caso se puede tranquilamente escuchar la voz que habla como una *segunda voz*, de Chopin tanto como de Delacroix: «Durante el día, me habló de música y eso lo reanimó. Le pregunté cómo se establece la lógica de la música. Me dio explicaciones acerca de la armonía y el contrapunto, me explicó que la fuga es como la lógica pura en música, y que saber la fuga significa conocer el elemento de toda razón y de toda concatenación en música. Pensé qué feliz me hubiera hecho instruirme en todo esto, que los músicos mediocres aborrecen. Este sentimiento me dio una idea del placer que los doctos dignos de tal nombre encuentran en la ciencia. La verdadera ciencia no es lo que se entiende ordinariamente por esa palabra, es decir una parte del conocimiento distinto del arte. No, la ciencia así considerada, de la que es testimonio un hombre como Chopin, es el arte mismo, y el arte entonces no es ya aquello que cree el hombre común, es decir una suerte de inspiración que viene de quién sabe dónde y que procede por azar, y no representa otra cosa que la exterioridad pintoresca de las cosas. Es la razón misma adornada del genio, pero que sigue un camino necesario y regido por leyes superiores.»

Cuando Baudelaire, tres años más tarde, se encontró en la situación de introducir la obra de Poe en Francia, no dejó de oponerlo al descuido formal de George Sand, emblema de esas escritoras cuyo «estilo se arrastra y ondea como sus vestidos». Mientras «en los libros de Edgar Poe el estilo es ceñido, *concatenado*; la mala voluntad del

lector o su pereza no podrán pasar a través de las mallas de esa red tejida por la lógica». Así Chopin y Baudelaire se reunían en una *áurea cadena* a través de Delacroix. A Chopin Baudelaire lo nombró una sola vez, con pocas palabras. Pero qué palabras… Hablaban de su «música ligera y apasionada que parece un pájaro abigarrado revoloteando sobre los horrores de un abismo».

IV. EL SUEÑO DEL BURDEL-MUSEO

El 13 de marzo de 1856, un jueves, Baudelaire fue despertado a las cinco por Jeanne, que hacía ruido al mover un mueble en su habitación. El despertar interrumpió un sueño complejo. Baudelaire lo transcribió enseguida en una carta a Asselineau, el amigo de confianza que un día se ocuparía de recoger su correspondencia. Baudelaire tenía en gran estima sus buenas maneras. Sabía muy bien que las personas que cuentan sus propios sueños resultan generalmente molestas. Incluso monseñor Della Casa era de esta idea. ¿Por qué, entonces, Baudelaire escogió a Asselineau para contar enseguida y con todos los detalles (nunca volvería a hacerlo, ni nunca lo había hecho antes) ese sueño? «Porque los sueños os divierten»: son las primeras palabras de la carta y apuntan a un sobrentendido: Asselineau era el cómplice de Baudelaire en los sueños. Dos años antes había publicado en una revista un cuento, «La Jambe», en el que se leía una escena de los preparativos para el fusilamiento de un general en las Tullerías. Se podría leer como el sueño del fusilamiento del general Aupick: sueño *prestado* por la psique de Baudelaire a la del amigo. Acaso también porque el prestador no hubiera podido contarlo en primera persona. Pero un día lo recortaría del cuento para comentarlo en una reseña que es también el texto en el que Baudelaire incluyó sus palabras más penetrantes sobre el sueño en general.

SUEÑO DE ASSELINEAU

«Soñé un día que asistía, en el gran paseo de las Tullerías, en medio de una multitud compacta, a la ejecución de un general. Un silencio respetuoso y solemne reina entre los asistentes.

»El general es llevado en un baúl, del que sale poco después, perfectamente uniformado, la cabeza al descubierto, salmodiando en voz baja un canto fúnebre.

»De pronto se distingue un caballo de guerra, ensillado y enjaezado, que caracolea en la terraza de la derecha, junto a la place Louis XV.

»Un gendarme se acerca al condenado y le entrega

respetuosamente un fusil cargado: el general apunta, dispara y el caballo cae.

»Y la multitud se dispersa, yo mismo me retiro, interiormente persuadido de que *era usual, cuando un general es condenado a muerte, que si su caballo aparecía en el lugar de la ejecución y él lo mataba, entonces el general quedaba salvado.*»

Durante la insurrección de febrero de 1848, cuando Jules Buisson se encontró con el dandy Baudelaire en la rue de Buci empuñando un «bonito fusil» e incitando a los revoltosos a ir a fusilar al general Aupick, quien lo escuchara probablemente no hubiera rechazado, en principio, la idea de que se debiera fusilar a un general, pero no es menos probable que no supiera ni siquiera quién era el general Aupick, el cual -con su suerte habitual- no se encontraba en ese momento destinado en París, ni por otra parte era suficientemente conocido para la masa. Pero, sobre todo, quien por casualidad se cruzara con Baudelaire hubiera ignorado que la culpa originaria del general Aupick era la de haberse casado en segundas nupcias con Caroline Baudelaire.

Entre esa jornada revolucionaria y la reseña sobre Asselineau pasaron once años. En el ínterin Baudelaire había llegado a la conclusión de que 1848 había sido «atractivo solamente por el exceso mismo de Ridículo». Algo, empero, no había cambiado: el general Aupick. Cada revolución representa la tentativa renovada de poner en escena el sacrificio de un rey. Como un rey puede ser sustituido por su general (por tanto, también por el general Aupick), del mismo modo el general puede ser reemplazado por su caballo, que es el animal más cercano al hombre según la doctrina de los Brahmana, y por eso también el inmediatamente sustituible en el sacrificio. Tal era el fundamento del *aśvamedha*, el sacrificio del caballo, que es el rito fundacional de la soberanía en la India védica. Si, al final de una secuencia extremadamente compleja y minuciosa, que duraba un año entero, el caballo era sacrificado, el rey obtenía la soberanía completa. Pero en los años de Baudelaire la India védica era lo más remoto que existía, los textos que relatan el *aśvamedha* no habían sido traducidos aún. Sin embargo el sueño parece saber todo esto y adaptarlo a los tiempos nuevos. Ahora el rey no es sacrificado sino guillotinado en la place Louis XV (place de la Concorde), hacia donde se dirige el caballo. Para evitar la ejecución del rey, será necesario condenar a muerte a un general de su ejército; del mismo modo que, para evitar la ejecución del general, será necesario matar a su caballo, con un disparo de fusil. Será necesario que el general mismo (sustituto del rey) lo mate con su propio fusil, así como, en la India antigua, para evitar el sacrificio del rey se sacrificaba al caballo y era el rey mismo

quien preparaba el rito. En el paso del sacrificio a la condena a muerte se cumple de manera fulminante el paso de los tiempos antiguos a los tiempos nuevos, que divergen en todo, salvo en un punto, único pero esencial: la exigencia de la sustitución de la víctima. Baudelaire llega a reconocer esta vertiginosa abreviación de toda la historia a través del sueño de un amigo. O, mejor dicho, a través del sueño que su amigo Asselineau describía en un cuento, pero que Baudelaire parecía entender como un sueño propio, *sustituyendo* al amigo por uno de esos «monstruosos paralogismos» que el sueño mismo hace aceptar como «cosas del todo naturales» y que terminan, a través de una red de canales subterráneos, por nutrir toda la literatura.

Esta vez, en cambio, Baudelaire asumía el desafío de contar a Asselineau un sueño propio, «aún caliente». Lo definía así: fragmento de «un lenguaje casi jeroglífico del que no tengo la clave». Una sucesión de «confusas palabras», como las que emanan del templo de la naturaleza en «Correspondances». El soñador está rodeado de ellas, observa su «mirada familiar». Reconoce que son jeroglíficos, por tanto imágenes cargadas de significado. Sabe que no tiene la clave. Sólo puede contemplarlas, a distancia; sólo puede representarlas sucesivamente, es decir *narrarlas*, como en ese momento Baudelaire intenta hacer con Asselineau. Tal es la condición crónica de su vida, inmersa en la «oscuridad natural de las cosas». Como la vida de todos, incluso de aquellos que no son conscientes de vivir en medio de jeroglíficos. Una vez más, la diferencia decisiva está tan sólo en la conciencia, como entre el puro mal y la «conciencia en el Mal». El acto de contar es la primera -quizá también la última- forma de la conciencia.

Por eso Baudelaire se sienta a su mesa, a las cinco de la mañana, a escribir a Asselineau. No era un narrador. Pasó años prometiendo en vano novelas (a sí mismo, a la madre, a los directores de revistas). Pero su obra novelesca confluye entera en este sueño, como en un estuario.

SUEÑO DE BAUDELAIRE

«Eran (en mi sueño) las 2 o las 3 de la madrugada, y paseaba solo por las calles. Me encuentro con *Castille*, que tenía, según creo, varios recados que hacer, y le digo que lo acompañaré y que aprovecharé el coche para hacer un recado personal. Tomamos, entonces, un coche de punto. Consideraba mi *deber* el regalar a la madama de un gran prostíbulo un libro mío que acababa de salir. Mirando el libro que tenía en mano, *resultó* que era un libro obsceno, lo que me aclaró *la necesidad* de regalarlo a aquella mujer. Además, en mi pensamiento,

esa necesidad era en el fondo un pretexto, una ocasión de follar, al encontrármela allí, con una de las chicas de la casa, y eso implicaba que, sin la necesidad de regalar un libro, nunca me hubiera atrevido a entrar en una casa de ese tipo. Nada de esto le digo a *Castille*, hago detener el coche frente a la puerta de esa casa y dejo a *Castille* en el coche, prometiéndome no hacerlo esperar demasiado. Inmediatamente después de haber llamado y entrado, me doy cuenta de que mi verga cuelga por la abertura de la bragueta abierta, y decido que es indecente presentarse así, incluso en un lugar como ése. Por otra parte, como siento los pies empapados, me doy cuenta de que voy *descalzo*, y que los he metido en un charco al pie de la escalera. ¡Bah!, me digo, me los lavaré antes de follar, y antes de salir de la casa. Subo. A partir de ese momento el libro ya no aparece.

»Me encuentro en vastas galerías que se comunican entre sí, mal iluminadas, de aspecto triste y marchito, como los viejos cafés, los viejos gabinetes de lectura, o las horribles casas de juego. Las chicas, dispersas por esas vastas galerías, conversan con hombres distintos, entre los que veo a algunos colegiales. Me siento muy triste e intimidado; temo que me vean los pies. Los miro, me doy cuenta de que *unolleva* un zapato. Un rato más tarde, me doy cuenta de que ambos están calzados.

»Me choca el hecho de que las paredes de esas vastas galerías están adornadas con dibujos de todo tipo, cada uno en su marco. No todos son obscenos. Hay también dibujos de arquitectura y figuras egipcias. Como me siento cada vez más intimidado y no me atrevo a abordar a una chica, me divierto examinando minuciosamente todos los dibujos.

»En un rincón apartado de una de estas galerías encuentro una serie muy singular. En una cantidad de pequeños marcos veo dibujos, miniaturas, pruebas de fotografía. Representan pájaros coloridos con plumajes muy brillantes, en los que el ojo está *vivo*. En algunos de ellos, *no hay más que la mitad de un pájaro*. Representan a veces imágenes de seres extravagantes, monstruosos, casi *amorfos*, como *aerolitos*. En un ángulo de cada dibujo hay una nota. *La señorita tal, de tantos años…, ha dado a luz este feto en tal año*; y otras notas por el estilo.

»Me pongo a reflexionar en que este tipo de dibujos no está hecho para inspirar ideas de amor.

»Otra reflexión es ésta: existe en verdad un único diario en el mundo, y es *Le Siècle*, que puede ser estúpido hasta el punto de abrir una casa de prostitución que sirva al mismo tiempo como una especie de museo de medicina. En efecto, me digo de pronto, ha sido *Le Siècle* el que ha financiado la especulación de este burdel, y el museo de medicina se explica con su manía del *progreso, de la ciencia, de la difusión de las luces*. Entonces pienso que la necedad y la tontería

modernas tienen una utilidad misteriosa, y que con frecuencia, por obra de una mecánica espiritual, aquello que ha sido hecho por el mal se vuelve un bien.

»Admiro en mí mismo la precisión del espíritu filosófico.

»Pero en medio de todos esos seres hay uno que ha vivido. Es un monstruo nacido en la casa, y que está permanentemente sobre un pedestal. Aunque está vivo, forma parte del museo. No es feo. Su rostro es incluso gracioso, muy bronceado, de un color oriental. Hay en él mucho rosa y verde. Está en cuclillas, pero en una posición extravagante y forzada. Además tiene algo negruzco que da varias vueltas alrededor de sus miembros, como una gruesa serpiente. Le pregunto qué es y me responde que es un apéndice monstruoso que le sale de la cabeza, algo elástico como caucho, y tan largo, tan largo que si lo envolviese alrededor de la cabeza como una cola de caballo sería demasiado pesada y absolutamente imposible de llevar, y por eso se ve obligado a enroscárselo en torno a los miembros, lo que por otra parte hace mejor efecto. Converso largamente con el monstruo. Me participa sus fastidios y penas. Hace ya varios años que se ve obligado a permanecer en esa sala, sobre el pedestal, para la curiosidad del público. Pero el principal fastidio es, para él, la hora de la cena. Como ser viviente, se ve constreñido a cenar con las chicas de la casa, a caminar tambaleándose con su apéndice de caucho hasta la sala de la cena, y allí debe mantenerlo enrollado alrededor de sí o acomodarlo sobre una silla como un manojo de cuerdas, porque si lo deja arrastrar por el suelo le tiraría la cabeza hacia atrás. Además está obligado, siendo pequeño y regordete, a comer junto a una chica alta y esbelta. Por otra parte me da todas estas explicaciones sin amargura. No me atrevo a tocarlo, pero me intereso por él.

»En ese momento (esto ya no es el sueño), mi mujer hace ruido con un mueble en su habitación y eso me despierta. Me despierto cansado, desganado, con la espalda, las piernas y los flancos molidos. Presumo que estaba durmiendo en la posición contorsionada del monstruo.»

Este sueño es contemplado ante todo como un cuento. Un cuento sorprendente. Acaso el más audaz del siglo XIX. En comparación, las *Histoires extraordinaires* de Poe suenan antiguas y tímidas, las narraciones se revelan obsequiosas y ciertas cadencias obvias, además de una adjetivación altisonante. El sueño de Baudelaire es en cambio áspero y seco, la prosa atravesada de desvíos nerviosos y abruptos. *Interpretar* este sueño -en el sentido de pretenderse en posesión de la «llave» de los jeroglíficos que el propio Baudelaire reconocía no tener- sería una grave falta de delicadeza. Una suerte de metafísica carente de tacto. Implicaría admitir la existencia de una mente a través de la cual la mente de Baudelaire podría ser leída al trasluz. Por suerte, la

communicatio idiomatum entre una mente y otra no admite tal promiscuidad. No admite ni siquiera una plena promiscuidad de la mente singular consigo misma, en cuanto la parte desconocida es siempre dominante. Pero el sueño de Baudelaire se puede por lo menos acompañar, recorrer paso a paso. Se puede dejar que emita sus numerosos tentáculos, filamentos y pseudópodos, se puede observar mientras captura otros haces de imágenes, también inconexas, ya que en el sueño rige «la legitimidad del absurdo y de lo inverosímil».

Son las dos o las tres de la mañana y Baudelaire camina solo por las calles de París. Tiene todavía un «recado personal» que hacer. Para él cada día trae «su contingente de rabias, disputas, inconveniencias, recados y trabajo». Ese pelotón persecutorio sigue actuando también en plena noche. Entonces Baudelaire se encuentra con Castille (novelista, buen conocido suyo). También Castille tiene varios recados que hacer. Dos literatos que van en plena noche a hacer recados. Baudelaire se une a su amigo. En un determinado momento desciende del coche de punto, prometiéndose no «hacer esperar demasiado» a Castille. Sólo el tiempo necesario para entregar un libro a la madama de la casa de prostitución y de «follar, al encontrarme allí con una de las chicas de la casa». El coche de Castille debía señalar el inicio y el fin de la historia, que sin embargo se revelará larga y será casualmente interrumpida. ¿Por qué Baudelaire se encuentra precisamente con Castille? ¿Por qué escribirá tres veces su nombre en cursiva, sin razón aparente? La retórica de los sueños considera con frecuencia que los nombres son más importantes que las cosas. Tanto más en los sueños de un escritor. Esta vez la persona *Castille* parece ser el mero soporte de su nombre, que evoca inmediatamente a España (Castilla) y un castillo español. Quizá Castille es el guardián de la puerta de un *château en Espagne*. Expresión antigua (se encuentra en el *Roman de la Rose*) que designa proyectos quiméricos, irrealizables. El origen de la expresión es discutido, pero todo parece indicar que se trata de propiedades que alguien atribuye en un país extranjero todavía por conquistar, a precio de sangre. Subir al coche de Castille significaría entonces entrar en la quimera, sobre todo con la intención de volver a ella después de cumplir con un recado.

Como experto en *châteaux en Espagne* nadie igualaba a Baudelaire. Casi todas las cartas a su madre, al notario Ancelle o a los diversos acreedores incluye evocaciones de *châteaux en Espagne*, que eran con frecuencia *novelas*. Pocos meses antes, en octubre de 1855, Baudelaire había escrito a su madre: «Probablemente, en *diciembre, la Revue des Deux Mondes* publicará una novela mía.» Sin embargo Buloz, el director de la revista, nada sabía al respecto. Por otra parte, *la novela no existía*. Se observa entonces una sutileza: Baudelaire acerca la

noticia sobre una novela inexistente, dándola prácticamente por cierta, a una noticia verdadera, que en cambio da por dudosa: «*Michel Lévy* publicará también (¿pero cuándo?) mi libro de poesías y mis artículos críticos.» Castille sirve así para introducir a Baudelaire en un territorio quimérico que le es particularmente caro y congenial. Lo introduce en su novela, que Baudelaire no escribirá nunca y es ya -compacto e informe como un aerolitoel resumen de este sueño.

Así, para Baudelaire llega el momento de detener el coche frente a la puerta de una «gran casa de prostitución». Desciende y llama, dejando a Castille en el coche, a la espera. A partir de entonces, Baudelaire se olvidará de él. Sin embargo, a lo largo de todo ese tiempo, Castille permanece en el coche frente al gran burdel, testimonio imprescindible de aquello que le está sucediendo a Baudelaire. Castille es la mente quiescente de Baudelaire. Encerrado en la caja del coche, calla y espera, después de haber lanzado su Yo a la quimera. En tanto Baudelaire quiere entregar a la *maîtresse* un ejemplar de las *Histoires extraordinaires* de Poe, traducidas e introducidas por él. El libro acababa de ser distribuido en las librerías. Reconstruyendo los acontecimientos de esos días, resulta que el ejemplar ofrendado en la noche del jueves a la *maîtresse* de la «gran casa de prostitución» era *el primero* que daba Baudelaire. Ese recado nocturno tenía entonces algo de solemne e imperioso. Sorprende la prisa con que Baudelaire, consumado procrastinador, en este caso decide actuar antes de que pase la noche. Debía ser en verdad un «*deber*» apremiante.

Baudelaire explora *la quimera del burdel-museo*. El lugar tenía un significado muy vasto, como se hace evidente al soñador durante el mismo sueño, que es también una *reflexión* sobre ese lugar, de la cual el soñador se complace abiertamente. Pero ¿por qué el lugar debería poner a prueba el pensamiento? Es algo que se descubre poco a poco.

Baudelaire se presenta en el burdel para cumplir con un recado nocturno que es al mismo tiempo un «*deber*» (subrayado por la cursiva) y un placer («una ocasión de follar, al encontrarme[la] allí, con una de las chicas de la casa», donde el coloquial y expeditivo *baiser* usado por Baudelaire es un caso único en su obra). Hasta este momento nada apunta a la singularidad del lugar. La atención se concentra en cambio en el extraño modo de presentarse por parte del soñador. Está la obscenidad del pene que sale de los pantalones, como si el soñador se presentase *como exhibicionista* en una «gran casa de prostitución». Obscenidad ligada al libro que el soñador quiere dar a la *maîtresse («resultó* que era un libro obsceno»). Pero también aquí se nota una extrañeza: de los cuentos de Poe, que Baudelaire habría debido llevar en mano, se puede decir cualquier cosa menos que sean

obscenos. ¿De qué libro se trataría, entonces? Baudelaire insiste en el hecho de que es un libro *suyo*: «un libro mío que acababa de salir». El sueño tiene la mirada larga: se puede suponer que ya veía como *el* libro de Baudelaire *Les Fleurs du mal*, que se publicaría el año siguiente, y rápidamente iba a ser secuestrado y condenado por obscenidad. Por mucho que Baudelaire se hubiera amalgamado a Poe hasta confundirse con él, *su* libro seguiría siendo siempre esa primera y única colección de poemas que lleva su nombre.

Entre el momento en que Baudelaire está en el coche con Castille y aquel en que se presenta en la puerta de la gran casa de prostitución, el tiempo se ha precipitado. Así se explica la sorpresa de Baudelaire (*«resultó* que era un libro obsceno»), como si el libro se le hubiera transformado entre las manos. En lo profundo de sí mismo, en esa parte que corresponde a *Les Fleurs du mal*, Baudelaire *ya sabe* que ha sido calificado, por la autoridad, de obsceno; pero la paradoja consiste en que debe presentarse como tal *también en una casa de prostitución*. Esa casa es ciertamente un lugar donde la obscenidad es más fácilmente acogida que en otros sitios. Pero también allí rige un código escrupuloso, del que forma parte, por ejemplo, el hecho de que la obscenidad puede ser ampliamente *representada* en las paredes, como de hecho constatará Baudelaire poco después al observar los dibujos colgados en la misma casa: «No todos eran obscenos.» Respecto de la obscenidad representada, el soñador es consciente de encontrarse a un nivel superior, de obscenidad directa e injustificable, incluso en el burdel: «decido que es indecente presentarse así incluso en un lugar como ése». La situación tiene algo de cómico, desesperadamente cómico: Baudelaire se da cuenta de que está introduciendo indecencia en un burdel. Esto lo turba tanto como si se encontrase en un salón respetable. En esa sensación se condensa la peculiaridad de Baudelaire. Resultar indecente *en cualquier caso*, vehículo de un elemento perturbador que actúa con ecuanimidad sobre la virtud y sobre el vicio, como si éstas fueran distinciones irrelevantes.

En este punto se agrega («Además») que Baudelaire se da cuenta de que tiene «los *pies desnudos*». Su obscenidad está más allá del sexo. El sexo sólo vale para introducirla. Esa obscenidad tenía que ver con *la vergüenza de existir*. Por eso no tenía remedio. Los pies desnudos: ya su madre había atribuido todas las desgracias del hijo a la falta de suelas de goma. Entonces él le había respondido reivindicando su experiencia en embutirse los zapatos rellenándolos de paja o papel. Recursos improvisados, que se vuelven inútiles apenas se da cuenta de que ha pisado un charco. Tal como le acababa de suceder a Baudelaire *frente* a los escalones de entrada del burdel. La posición del soñador es comprometida desde el principio y el intento de superarla muestra un

elocuente paralogismo onírico: «me los lavaré antes de follar, y antes de salir de la casa». Desde ese momento las preocupaciones del soñador se concentran sólo en los pies: «Me siento muy triste e intimidado; temo que me vean los pies.» En su manera de presentarse en el burdel, Baudelaire ha convertido en emblema el estado crónico de su vida: estar *demasiado expuesto*, sufrir por ello y tener que soportar, además, la sospecha de que esa excesiva exposición se debe a una mezcla benéfica de exhibicionismo y dejadez. Acaso fuera de verdad, piensa Baudelaire, pero por un motivo metafísico, que explicitará sólo en *Mon cœur mis à nu*: porque no sólo la escritura sino también el gesto, el maquillaje, el vestirse, el prostituirse, la entera manifestación cósmica es un *exponerse*, imputable al menos de *racolage passif*, ese «reclutamiento pasivo» que un día entraría triunfalmente en el léxico judicial francés. Cualquiera que sea el modo de aparecer, ya el solo hecho de aparecer es una invitación a la prostitución. El vicio de Baudelaire sería entonces ante todo el de corresponder *demasiado literalmente* al estado general del mundo, a su exposición crónica a la apariencia. Pero escritor es precisamente el que sabe captar todo a la letra. Por eso la condena a cuyo encuentro va el soñador por su manera de presentarse es también una confirmación de la clarividencia de su pensamiento.

Hasta este momento, la mirada de Baudelaire está concentrada sobre sí mismo, sobre la incomodidad que le ocasiona su aspecto, impidiéndole mimetizarse entre los diversos clientes del burdel. Es una reflexión sobre su propia vida, que habla por imágenes. Baudelaire sabe que para él *obscenidad* y *maldición* tienden a coincidir. Éste era precisamente el sentido originario de los *obscena dicta*: «apud antiquos omnes fere obscena dicta sunt, quae mali ovnis habebantur», se lee en Festo.

En torno al soñador se puede entrever un paisaje que debía ser bien conocido para Baudelaire: chicas dispersas que charlan con los clientes, una atmósfera a la vez turbia y tensa, muebles y decoración que parecen haber vivido mucho, «como los viejos gabinetes de lectura, o las horribles casas de juego». Pero la quimera no es todavía del todo revelada, sino que continúa desplegándose a través de la arquitectura,*medium* eminentemente onírico (el único sueño contado por Baudelaire en poesía, en el «Rêve parisien», es una visión arquitectónica). El burdel se compone -descubre el soñador- de «vastas galerías que se comunican entre sí», como un Piranesi erótico. El soñador va de una galería a otra; en este punto nada lo distingue de un visitante de los Salons. Como en los Salons, la exposición está dividida por sectores (pintura militar, paisajes, retratos, etc.), así que, tras la zona que se puede suponer no pequeña de representaciones obscenas, Baudelaire comienza a encontrar otros géneros,

precisamente «dibujos de arquitectura y figuras egipcias». Los dibujos de arquitectura testimonian el hundimiento de la visión *en abîme*: en el sueño (que es ya una representación) el soñador observa una suerte de invasión arquitectónica, extensiva e intensiva. Antes, en el dilatarse de los espacios en el burdel; después, en las representaciones que constelan las paredes. Es verdad que «no hay punta más acerada que la del Infinito», como iba a escribir un día Baudelaire. Pero agregando que «el infinito parece más profundo cuanto más estrecho», por tanto enmarcado (Baudelaire quiso recordarlo en un paréntesis).

En cuanto a las figuras egipcias, valen a la vez -sucedía desde los tiempos de *La flauta mágica*- como decoraciones teatrales y como alusiones al carácter mistérico de las visiones a las que pertenecen. En el interior del sueño, señalan la naturaleza del sueño mismo, que se presenta -dirá Baudelaire- como «un lenguaje casi jeroglífico del que no tengo la llave». Éste es el punto crucial: no se trata de los jeroglíficos de Champollion, traducibles en fenómenos como un alfabeto cualquiera, ni siquiera de los de Athanasius Kircher, hechos de imágenes no susceptibles de explicaciones discursivas y sin embargo compuestas en un orden riguroso y articulado que no sólo tiene sentido sino que es el sentido secreto de todo. Baudelaire se encuentra más allá, pisando en falso, con su *pie desnudo* en falso (mientras el otro está calzado). En efecto, no cabe duda acerca de la naturaleza jeroglífica de aquello que se le aparece, pero no tiene la clave -ni fonética ni simbólica- para acceder a sus significados. Durante siglos, desde el principio de la fortuna de los *Hieroglyphica* de Horapolo, se puede decir que la cultura europea se ha repartido entre los polos de la sustitución (reconocible en el empeño por descifrar, es decir por sustituir) y por la analogía (reconocible en la búsqueda de las correspondencias, es decir de una cadena simbólica que permitiese pasar, por vía de la semejanza, de imágenes a imágenes, sin abandonar nunca el juego cósmico de las figuras). Llegados a Baudelaire y a su recado nocturno (e incluso llegados a hoy), ambas vías se revelan inadecuadas. El soñador entra con los pies desnudos en el burdelmuseo (sólo más tarde los pies se le aparecerán calzados, por esa oscilación continua que pertenece a su estado) y reconoce una secuencia de jeroglíficos. Pero es consciente de no tener la clave. Al mismo tiempo, su «espíritu filosófico» está despierto y se ejercitará sobre la visión, hasta el punto de extraer conclusiones aventuradas sobre el curso del mundo. Si hubiera que definir cuál es el estado originario del ser pensante en la época que se extiende desde los primeros románticos hasta el presente, difícilmente se encontraría una imagen más precisa que la de Baudelaire adentrándose, con los pies alternativamente descalzos o calzados, en las galerías del burdel-museo.

«Sin la necesidad de regalar un libro, nunca me hubiera atrevido a entrar en una casa de ese tipo.» Si Baudelaire siente «*la necesidad*» (la palabra está subrayada, como un resurgimiento imprevisto de Ananké) de regalar el *primer* ejemplar de su libro a la *maîtresse* de una gran casa de prostitución, esto presupone que sus relaciones son tan estrechas como para imponer ese gesto como un «*deber*». Aparte de la madre, esa *maîtresse* es la única mujer a la que Baudelaire se preocupa de dar enseguida un ejemplar de su libro. Su premura no sorprende del todo: sabemos que Baudelaire frecuentaba toda suerte de lugares equívocos, mucho más que los salones en los que hubiera podido introducirlo fácilmente el que era su padrastro desde la adolescencia.

Es el propio Baudelaire, en cambio, el que parece sorprendido. Para alcanzar tal intimidad con la *maîtresse* tiene que haber frecuentado asiduamente su casa. Pero ahora es del parecer que, sin la necesidad de regalar el libro, no hubiera osado atravesar la puerta. Es como si el libro mismo -el propio *escribirautorizara* a introducirse en el lugar del placer venal. Toda la teología de la prostitución, que atraviesa *Mon cœur mis à nu* y es el más importante suplemento a Joseph de Maistre atribuible a Baudelaire, anida en este pasaje. El sobrentendido consiste en que la prostitución -e incluso la obscenidad- pertenece a la literatura antes incluso que al burdel en el que Baudelaire se introduce. Quizá esa casa espera su libro como un sello para existir -lo que explicaría la prisa y el sentido de «*necesidad*» que precipitan a Baudelaire a acudir en plena noche.

El círculo vicioso es evidente. El lugar de la prostitución es tan familiar que exige la ofrenda del libro. Pero sólo la ofrenda del libro permite el acceso al lugar de la prostitución. Esto es ya una poderosa mordaza en forma de paralogismo. A lo que se agrega otra cosa; los nuevos tiempos producen una ulterior complicación: el burdel es también un museo, y además un museo de medicina, un lugar dedicado a la ciencia de la *salud* y financiado por un diario que se caracteriza por su «manía del *progreso, de la ciencia, de la difusión de las luces*». ¿Cómo ha podido suceder? ¿Cómo es posible que los tiempos hayan llegado al extremo de que un fenómeno tal no sólo es posible sino secretamente *justo*? Es el momento para que se despliegue el misterio del siglo, que es asimismo el misterio de *Le Siècle*. Fundado en 1836 por Armand Dutacq, conocido como «el Napoleón de la prensa», *Le Siècle* fue, junto a *La Presse*, de Émile de Girardin, el primer ejemplo de diario de bajo precio y alta tirada en aquellos años centrales de Luis Felipe que vieron el nacimiento de la prensa diaria en la forma en que desde entonces ha permanecido inmutable. El gran público subía por primera vez a escena.

Baudelaire mantenía buenas relaciones con Dutacq, amigo de Balzac, empresario osado y clarividente que, con el tiempo, sería

desposeído de las numerosas cabeceras que había fundado o comprado. Su diario más exitoso, *Le Siècle*, se había vuelto enseguida para Baudelaire un objeto de atracción perversa: leerlo lo impulsaba a cultivar voluntariamente la estupidez «para extraer la quintaesencia». Una vez escribió al notario Ancelle que se había dedicado a ese ejercicio «durante veinte años en *Le Siècle*».

Estamos en la aurora de la *bêtise* y por primera vez un escritor siente la necesidad de ver cómo se concentra en un lugar, como más tarde sucederá con Karl Kraus en Viena y la *Neue Freie Presse* (a la vez que se harían sentir los rugidos de Bloy). Mientras el epos de la *bêtise* sería celebrado en las vicisitudes de Bouvard y Pécuchet, *Le Siècle* obedecía a la doble vocación de ser el diario ideal de Bouvard y Pécuchet y del farmacéutico Homais. Baudelaire lo describía así: «Hay un gallardo periódico en el que todos saben de todo y hablan de todo, en el que cada redactor, universal y enciclopédico como los ciudadanos de la vieja Roma, puede enseñar según convenga política, religión, economía, bellas artes, filosofía y literatura.» Es una visión majestuosa. Se trata de un «vasto monumento a la necedad, colgado sobre el futuro como la Torre de Pisa, y donde se elabora la felicidad del género humano». Era precisamente esta aspiración «*a hacer la felicidad del pueblo*» la que más urgía a Baudelaire. Entreveía ya una cuadrilla de «pequeños abogados que llegarán, como tantos otros, a caracterizarse para la tribuna, a imitar a Robespierre y a *declamar*, también ellos, cosas *graves*, aunque sin duda con menos pureza que él; porque la gramática será pronto una cosa tan olvidada como la razón y, al ritmo con el que avanzamos hacia las tinieblas, hay motivo para esperar que hacia el año 1900 nos hallemos sumergidos en la oscuridad absoluta». La difusión de las Luces fomentada diariamente por *Le Siècle* le parecía a Baudelaire una carrera en las tinieblas. Aunque la palabra *progreso* siguiera estando asociada a los buenos sentimientos y a cierta insípida benevolencia, se trataba en cambio de una pista de hielo en la que bastaba el impulso inicial y después sólo se debía poner cuidado en no salirse del trazado. ¿Cómo explicar entonces que el propio *Le Siècle*, impulsor de toda respetabilidad y decencia, hubiese financiado el gran burdel en el que se encontraba Baudelaire? Sobre todo, ¿lo hubiese asociado a un museo de medicina, como el soñador estaba descubriendo a medida que se adentraba en las vastas galerías del lugar? No sólo eso; la conexión del burdel y el museo parecía muy estrecha ya que entre las piezas más importantes de la colección se encontraban dibujos de ciertos «seres extravagantes, monstruosos, casi *amorfos*, como *aerolitos*» que según las anotaciones eran fetos paridos por chicas del establecimiento, sin que faltara la fecha de nacimiento. Las anfitrionas de la casa estaban obligadas a dar placer, y al mismo tiempo ofrecían materiales a la ciencia. La ciencia

había querido exponerse, con intenciones pedagógicas, en las grandes casas de prostitución. Matrimonio sin precedentes, chocante a primera vista.

En este punto, Baudelaire se revolvía y observaba: «Me pongo a reflexionar en que este tipo de dibujos no está hecho para inspirar ideas de amor.» Aquí la palabra impactante es «amor». En el burdel nos hubiéramos esperado, en todo caso, *placer*. Mientras la ciencia, sobreviniendo con su museo y sus dibujos, parece impedir toda idea de amor. Estamos frente a algo muy extraño, que el soñador quiere indagar. Tanto más cuanto que, ya años antes, Baudelaire se había atrevido a juntar esas dos palabras, fabulando un «museo del amor». En una página central del *Salon de 1846* de pronto se asistía a una brusca divagación que interpelaba directamente al lector: «¿Les ha sucedido alguna vez, como a mí, el hecho de caer en grandes melancolías, tras haber pasado largas horas hojeando estampas libertinas? ¿Se han preguntado la razón del encanto que uno encuentra a veces en hojear esos anales de la lujuria, sepultados en las bibliotecas o perdidos en los cartapacios de los comerciantes y del mal humor en que a veces nos dejan?» La respuesta venía a continuación: «la contemplación de esos dibujos me ha transportado a inmensas pendientes de ensueño, aproximadamente como un libro obsceno nos precipita hacia los océanos místicos del azul». Según parece, los anales de la lujuria podían llevar muy lejos. Retrocediendo unos cuantos años, sucedía esta escena: Baudelaire entraba en el burdel-museo para regalar *un libro obsceno* y encontraba expuestos en las paredes esos mismos dibujos que había buscado largamente en los anaqueles de las bibliotecas y de las tiendas. En ese lugar parecía tener lugar una desmesurada fantasía, que sin embargo Baudelaire habría querido terminar de otro modo: «Muchas veces, frente a esas innumerables muestras del sentimiento de todos, me encontré deseando que el poeta, el curioso, el filósofo pudieran ofrecerse el goce de un museo del amor, en el que todo tendría su lugar, desde la ternura inaplicada de Santa Teresa hasta las depravaciones serias de los siglos aburridos. Sin duda es inmensa la distancia que separa *Peregrinación a la isla de Citera* de las miserables estampas coloreadas que se encuentran en los dormitorios de las chicas de placer, colgadas sobre un jarrón rajado y una consola tambaleante; pero en un asunto tan importante nada puede descuidarse.» Baudelaire había prefigurado algo parecido al burdel-museo, con diez años de anticipación, pero ahora que, en el sueño, estaba allí mismo debía además constatar que se trataba de algo bien distinto. El burdel-museo y el «museo del amor» eran casi intercambiables, y sin embargo, en el fondo, distintos e incompatibles. ¿Por qué? ¿Qué implicaba esa extrema semejanza y esa radical diferencia?

Para responder a esta pregunta el sueño debía entrar en su parte especulativa. La progresión es la siguiente: según Baudelaire la fundación de un gran burdel que es al mismo tiempo un museo de medicina presupone que se haya alcanzado un grado muy alto, quizá vertiginoso, de *bêtise* y que esto pueda ser atribuible a «un único diario en el mundo», es decir a *Le Siècle* (dando por sobrentendido con ello que debe ser *un diario* quien financie tal empresa). El aspecto científico de la iniciativa se explicaría entonces por la «manía del *progreso*» que caracteriza a ese diario. Pero en la frase siguiente Baudelaire emprende un metafísico salto mortal: «Entonces pienso que la necedad y la tontería modernas tienen una utilidad misteriosa, y que con frecuencia, por obra de una mecánica espiritual, aquello que ha sido hecho por el mal se convierte en un bien.» De pronto el tono ha cambiado. El acento es ahora tan tajante y oracular como el de Joseph de Maistre. Toda la frase parece inspirada por su visión resplandeciente de la Providencia. Pero hay que estudiarla de cerca, como conviene hacer con los paralogismos del sueño. ¿Qué es lo que ha sido «hecho por el mal»? ¿El burdel o el museo de medicina? ¿Qué es el bien hacia el que la empresa termina por volverse explotando «la necedad y la tontería modernas»? ¿Es el hecho de que el burdel se vuelva *además*, en cuanto museo, un elemento de la difusión de las Luces? ¿O, en cambio, que el museo de medicina se justifique por estar alojado en un gran burdel? Si la difusión de las Luces coincidiese con el bien, la respuesta sería clara y cómica: se asistiría a un rescate del vicio mediante las virtudes de la ciencia, que actuaría como prosecución iluminada del burdel. Pero puesto que Baudelaire considera la difusión de las Luces como un agente acelerador hacia la «oscuridad absoluta», todas las dudas están permitidas. Incluso se perfila otra hipótesis: que el bien sea precisamente esa mezcla irreducible de la ciencia y el eros en el momento en que ambos aceptan *transformarse en imágenes*, y exponerse. Si la casa de la *maîtresse* fuera sólo un laboratorio científico o una empresa para producir dinero vendiendo sexo, Baudelaire no se arrojaría a su audaz especulación, que es a la vez teológica y metafísica. Pero la casa tiene también la capacidad de representarse, bajo la forma de museo. Este *pasaje a la imagen* podría ser la señal de algo que «se convierte en un bien», como si fuera el preludio de una nueva creación, aberrante pero tremendamente viva, como los ojos de los pájaros enmarcados. Ese nuevo mundo está constituido de figuras amorfas como «*aerolitos*» y culmina en un ser similar a ciertas criaturas indefinidas de los originales: «un monstruo nacido en la casa», a la vez estatua y ser vivo, que Baudelaire escucha con interés y -se diría- con inmediato, invencible afecto, aunque también con cierto resto de temor: «No me atrevo a tocarlo.»

El sueño deja todos los interrogantes sin resolver; y no son dudas irrelevantes, porque equivalen a una incertidumbre acerca del modo de obrar de la Providencia. Pero en el soñador queda una firme convicción de haber tenido una *visión justa*. A tal punto que Baudelaire se complace de haberla alcanzado, y nos la entrega como un don, del mismo modo en que había ido a ofrecer un ejemplar de su libro a la *maîtresse* de la casa. Ese don, esos interrogantes nos acompañan todavía, en cada momento y en cada rincón del mundo.

El burdel-museo se presentaba como un vasto, infinito edificio mnemotécnico. Parecía que dentro de esa casa se abriese una red de *passages*, conectados entre sí, del que no se apreciaba la salida. Era el pasaje de lo *nuevo* según Benjamin, esa nervadura palpitante de luces y de mercancías en las que se condensaba la fantasmagoría de París, mientras París mismo, a su vez, era una miniatura del planeta entero tal como se iría desplegando desde entonces hasta hoy y más allá. Pero aquí la primera característica de esas galerías es de *cosa usada*, consumida y desgastada por el uso. Ese aire viejo es la traza del pasado. El tiempo no se deja percibir sólo a través de ruinas o monumentos sino además por una acción corrosiva que todo lo inviste, incluso lo nuevo. La naturaleza queda tácitamente abolida, y el panorama se compone sólo de tardías instituciones de cultura: cafés, gabinetes de lectura, garitos. En una guía ilustrada de París de 1852 (el sueño de Baudelaire sucede en 1856), Benjamin encontró la definición del *passage* como «un mundo en miniatura». Un mundo donde interior y exterior tienden a intercambiarse los roles: «Los *passages* son una entidad intermedia entre la calle y el interior.» El *flâneur* -es decir Baudelaire- «está en su casa entre las fachadas de los edificios como el ciudadano entre sus cuatro paredes».

Mirando a su alrededor, Baudelaire tomaba nota de la población del lugar. Prostitutas, por de pronto. Diseminadas por todas partes, como si el burdel no tuviera centro. ¿Qué hacían? Charlaban con diversos hombres. Entre ellos se reconocían algunos colegiales. Ecuménico en su acogimiento de los deseos, ese lugar hacía que Baudelaire se sintiese «muy triste e intimidado». La tristeza podía deberse a ese aire vagamente ruinoso que se respiraba en las galerías. Pero ¿por qué «intimidado»? Seguro que no por falta de costumbre de estar en lugares semejantes, sino por los pies. Los malditos pies desnudos, que lo volvían ridículo, como un recuerdo inoportuno de la naturaleza. La situación mejora, sin embargo: enseguida Baudelaire se da cuenta de que *uno* de sus pies está calzado. Poco después, ambos pies aparecen protegidos por los zapatos. Entonces Baudelaire podía al fin pasearse por aquellas galerías, asumiendo de nuevo su papel predilecto, el de espectador. Era un poco como en el Louvre, cuando

esperaba a Caroline y su mirada recorría las paredes. También aquí parece haber una gran exposición, se exhibe un Salon peculiar: «Me choca el hecho de que las paredes de esas vastas galerías están adornadas con dibujos de todo tipo, cada uno en su marco.» Dibujos, la forma primordial del arte. «Haced líneas…, muchas líneas»: era el único consejo que el joven Degas había oído de boca de Ingres. En el dibujo está todo. Examinando algunos estudios de Degas, Ingres añadiría, con mayor exasperación: «No dibujéis nunca del natural.» Dibujad sólo aquello que queda en la memoria; es lo esencial. Baudelaire seguía mirando. Nada le gustaba más. Era su devoción, la única que había practicado desde siempre: «el culto de las imágenes». Observó que, entre esos dibujos, «no todos eran obscenos». Con ello daba a entender que los dibujos obscenos eran la norma. «Hay también dibujos de arquitectura y figuras egipcias.» Advertimos aquí por primera vez que el lugar se ha transformado. Los «dibujos de arquitectura» son ya una irrupción de lo abstracto. Pero inquietan sobre todo los dibujos de «figuras egipcias». Allí donde vuelve Egipto se esconde un secreto. Durante más de cuatro siglos, cada vez que se acercaba a un misterio se precipitaba hacia Egipto. En el fondo no se había hecho sino renovar un sentimiento de los tiempos de Platón, cuando los griegos se sentían ignorantes e infantiles respecto de Egipto. Pero ahora es posible creer que esos dibujos en las paredes del burdel fueran para Baudelaire los primeros ejemplos -una suerte de abecedario- de ese «lenguaje casi jeroglífico» que lo perseguía en el sueño. Sensación que podía servir para distraerlo, ya que se sentía «cada vez más intimidado» y no se atrevía a «abordar a una chica». Entonces se divertía «examinando minuciosamente todos los dibujos». Lo obsceno, el jeroglífico, lo arquitectónico. Lo que Baudelaire estaba observando era casi un compendio de su obra, de su vida. Una contemplación que lo distraía de ese estado perdurable y enojoso que lo hacía sentirse «cada vez más intimidado», incluso cuando ya disponía de dos zapatos perfectamente normales. Esas «vastas galerías» tenían algo de templo. Cuanto más se adentraba uno, tanto más ofrecían revelaciones y confusión: «En un rincón apartado de una de estas galerías encuentro una serie muy singular. En una cantidad de pequeños marcos veo dibujos, miniaturas, pruebas de fotografía. Representan pájaros coloridos con plumajes muy brillantes, en los que el ojo está *vivo*. En algunos de ellos, *no hay más que la mitad de un pájaro*. Representan a veces imágenes de seres extravagantes, monstruosos, casi *amorfos*, como *aerolitos*. En un ángulo de cada dibujo hay una nota. *La señorita tal, de tantos años…, ha dado a luz este feto en tal año*; y otras notas por el estilo.» Aquí al eros y al arte se agrega un nuevo elemento: la ciencia, que se relaciona con el origen erótico, porque la secuencia de los monstruos dibujados es el resultado

de coitos de chicas de la casa. No sólo eso: aparecen fechas y con ellas la historia. Todo en «pequeños marcos»: elemento importante, porque el marco pone de manifiesto el desnivel respecto de la realidad factual, la entrada en el reino de la representación. En éste, sin embargo, la vida -la vida palpitante- reaparece bajo la especie del «ojo *vivo*» de ciertos pájaros. Es una concatenación a la que nada se le escapa, desde la prostitución a la taxonomía, una progresión de formas que culmina en lo amorfo. O bien en seres que parecen caídos desde *otro mundo («aerolitos»)*. Hay algo de alta sabiduría y a la vez demencial en todo esto. Baudelaire prosigue con su razonamiento: «En efecto, me digo de pronto, ha sido *Le Siècle* el que ha financiado la especulación de este burdel, y el museo de medicina se explica con su manía del *progreso, de la ciencia, de la difusión de las luces.*» El fundamento de la especulación es el burdel, una casa enorme, de la que Baudelaire está muy lejos de haber visto hasta dónde se extiende. Es posible que esas galerías no tengan fin. En el interior de esa empresa de prostitución universal, que es el terreno común y el presupuesto de todo, se injerta un despliegue de arte sobre cada una de las paredes de la casa, hasta que el arte mismo se convierte en ciencia. Una ciencia no tanto de lo universal como del *unicum*, bajo la especie de irrepetibles monstruosidades que parecen testimonios de otro mundo y en cambio han salido del vientre de las diversas chicas que pululan por la casa. Hay algo solemne y ominoso en esa sucesión de potencias, encadenadas una a otra. Es el momento en que Baudelaire se detiene en su razonamiento. Ha llegado al umbral de un enunciado que es un axioma esotérico: «Entonces pienso que la necedad y la tontería modernas tienen una utilidad misteriosa, y que con frecuencia, por obra de una mecánica espiritual, aquello que ha sido hecho por el mal se convierte en un bien.» Una gran parte de la metafísica clandestina de Baudelaire se esconde en esta frase. Todo lo *moderno* era esa empresa hecha «por el mal», en su ignara pretensión de ciencia y de Luces, que sin embargo terminaba por *convertirse en un bien* si se observaba con un ojo que tuviese el don de la visión *justa*. Lo moderno era todo lo que Baudelaire había encontrado: los sillones desteñidos y las chicas que charlaban con desconocidos, los colegiales curiosos, los dibujos obscenos, las arquitecturas, las figuras egipcias, las primeras fotografías, los pájaros tropicales de ojo vivo, los cuerpos desmembrados, los rótulos puntillosos con los nombres y datos, los fetos amorfos. Pero evidentemente esa composición de elementos, en su enorme tristeza, en su capacidad de desconcierto e intimidación, al final -«por obra de una mecánica espiritual»- revelaba en su interior la potencialidad de otra cosa muy distinta. Esos elementos extravagantes no eran distintos de aquellos que se encontrarían, pocos meses después, en los versos de *Les Fleurs du mal*, de hecho, le eran muy

afines. Resultado sorprendente. Baudelaire suspende por un instante sus pensamientos y dice: «Admiro en mí mismo la precisión del espíritu filosófico.»

En efecto, el pensamiento apenas formulado en el sueño tenía consecuencias indomeñables, por cuanto implicaba que la historia *no* fuese una sucesión accidental de acontecimientos sino que estuviera regida por una «mecánica espiritual». Se puede decir que toda la obra de Baudelaire es un intento de descubrirla y *ponerla en funcionamiento*. También por esto, cuando se lee a Baudelaire se tiene en ocasiones la impresión de que está siguiendo un pensamiento más que una ocasional forma literaria y, de este modo, deja caer, como por distracción o impaciencia, algún verso penetrante o una esquirla de prosa, que serán considerados suntuosos restos de una visión que no alcanza nunca a manifestarse plenamente. O acaso no quiere hacerlo.

Baudelaire aborrecía el movimiento interno del mundo en el que vivía, aunque le reconocía una «utilidad misteriosa». Como si sólo al precio de atravesar esas interminables extensiones de *bêtise* fuera posible volverse hacia un bien que otras épocas no habían conocido. Pero ¿por qué precisamente esa composición de elementos, que Baudelaire había encontrado en el burdel-museo, podía revelarse un «bien» o por lo menos algo que se convertía en un «bien»? Acaso en esas galerías, mucho más que cuando asistía a los sofocantes Salons, Baudelaire se sentía inmerso en un elemento congenial, en esa artificiosidad compleja, en esa mezcla de sexo y ciencia, de gabinete teratológico e intimidad impúdica. Allí era donde él estaba destinado a respirar desde siempre. No hubiera huido hacia ninguna forma de naturaleza. En el fondo, él había buscado esa casa en la noche. Había ido para entregar un regalo: nada menos que un libro suyo, como si la sustancia del libro fuese uno de los especímenes que aquellas galerías parecían dispuestas a acoger. El pasado nunca le hubiera podido ofrecer un paisaje equivalente. Y, si todo se presentaba como «un lenguaje casi jeroglífico», del que Baudelaire reconocía no poseer la clave, esto le procuraba una solapada euforia: ahora ya no hacía falta considerar las imágenes como un enemigo que debe ser atravesado con el filo del significado, sino como un mensajero de lo desconocido, que quizá era el último dios al que consagrarse: *ágonostos théos*.

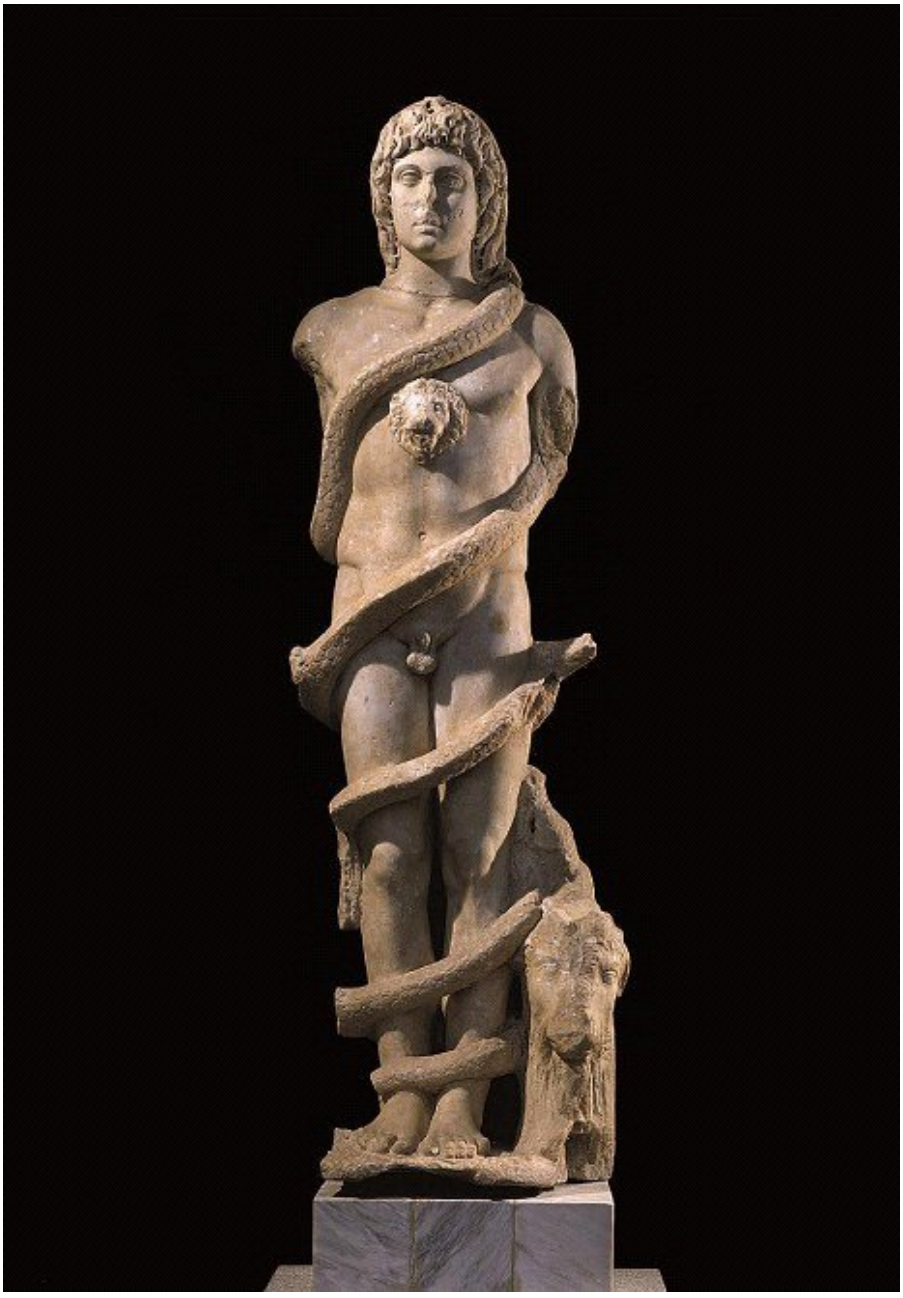
Había algo cómico e incoherente en la solemnidad con la que el soñador corroboraba su propia metafísica. Pero quizá era ése el eje de todo Baudelaire. No podía corroborar su pensamiento más que en un sueño, precisamente porque sólo el sueño admitía y prescribía «los más monstruosos paralogismos». En la vigilia, ese pensamiento sólo podía declararse esporádicamente, con súbitas y circunscritas erupciones sobre la página. Así se componía, poco a poco, la obra de Baudelaire.

Las galerías del burdel-museo estaban nítidamente ordenadas según un criterio (casi a la manera de los Salons): se comenzaba con *representaciones* del mundo (dibujos, en buena parte obscenos, pero también dibujos de arquitectura), figuras egipcias, miniaturas, fotografías. Después se pasaba a dibujos de restos inanimados (fetos que parecen aerolitos, cuerpos -algunos de ellos mutilados- de pájaros). Entre los pájaros, alguno con «el ojo *vivo*». Las piezas parecen disponerse por grados, en una escala hacia lo viviente. Al final, Baudelaire encuentra un ser *totalmente* vivo: «monstruo nacido en la casa, y que está permanentemente sobre un pedestal. Aunque está vivo, forma parte del museo». Lo viviente nace de la acumulación y estratificación de lo inanimado. Es la nueva naturaleza. Baudelaire sigue la serie de sus pensamientos: primero la sorpresa de encontrar un ser totalmente vivo, después el reconocimiento de que ese ser pertenece totalmente al museo.

En ese lugar el arte planeaba sobre todas las cosas, absorbía en sí igualmente el tráfico erótico y la exposición de lo monstruoso. Era la *materia prima* que acogía en sí toda otra materia, ecuánime, interminable, envolvente. De este modo Baudelaire llegó, casi sin darse cuenta, al lugar al que estaba encaminado desde el principio. Se encontró frente a una obra que era un ser viviente: alguien -pensó de inmediato- que «ha vivido» y parecía destinado a continuar viviendo, encogido sobre un pedestal como una estatua, eternamente *expuesto*. Un ser monstruoso, sobre todo porque de la cabeza le descendía una gruesa serpiente negruzca, se diría que de caucho. La serpiente se le enroscaba alrededor del cuerpo, como si el cerebro ofídico prosiguiese en él por fuera de la cabeza y se manifestase de ese modo embarazoso para hacerle la vida más molesta, condenado a sostener un peso desconocido para los demás. ¿A quién recordaba ese ser? A otro joven, de radiante belleza, con una serpiente que lo rodeaba en cinco espiras alrededor del cuerpo, de los tobillos a la cabeza. Era Fanes-Cronos-Mitra. También él alojado en un museo, en Mérida. También él sobre un pedestal. Es verdad que ese joven tenía un cuerpo lozano, de miembros armoniosos, mientras que el ser encogido frente a Baudelaire parecía más bien deforme. Y estaba vivo, no era una estatua. Observando su rostro, de tez vagamente oriental, se podía apreciar que era «incluso gracioso». A su cuerpo se acercaban con delicadeza el rosa y el verde, el vestido de la aurora cuando avanza «lentamente sobre el Sena desierto».

Finalmente Baudelaire se ha encontrado a sí mismo. Ambos conversan largo rato, con inmediata familiaridad. El ser sobre el pedestal, regordete y bruñido, hablaba mucho acerca de cosas de las cuales el otro era bastante experto: «fastidios» y «penas». Era como si

finalmente hubiese encontrado un interlocutor adecuado, que pudiera comprender al vuelo -por ejemplo- cuál era su tormento más agudo, aunque aparentemente frívolo: tener que sentarse cada noche a cenar, pequeño y regordete, junto a una de las chicas de la casa, «alta y esbelta». Una preocupación estética, es verdad. ¿No son acaso las más graves? Sobre todo si van concatenadas a cierto elemento de humillación. Para llegar al comedor cada noche debía descender del pedestal y caminar un rato tambaleándose, por culpa de la larga y pesada cola negruzca. Eso bastaba para fastidiarlo y exhibirlo en una situación de torpe indefensión. Después, cuando se sentaba, no podía ni siquiera ponerse entre dos chicas, porque junto a él debía tener siempre una silla para acomodar la cola, «como un paquete de cuerdas». De otro modo, con su peso lo habría hecho caer hacia atrás. También los días eran duros: «Hace ya varios años que se ve obligado a permanecer en esa sala, sobre el pedestal, para la curiosidad del público.» Lo mismo le había sucedido a Baudelaire, desde que había decidido ser autor y por eso venderse, incitando la curiosidad del público. Pero qué difícil era… Y si algún día tuviera éxito lo habría juzgado obsceno, digno sólo de ser hospedado en una casa como aquella en la que se encontraba ahora el monstruo. Quizá sobre un pedestal, como él. Usando como pedestal la métrica y a Racine.



20. *Fanes*, estatua de mármol del templo de Mitra en Mérida, siglo ii d. C. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida.
Foto Scala, Florencia / BPK, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín; para la ilustración

En la época de *Le Siècle*, que dura todavía, Fanes sigue existiendo,

pero se le niega el honor de ser una estatua. Ahora es alguien que «ha vivido», un *freak* expuesto junto a las imágenes de otros *freaks*, un «monstruo nacido en la casa» (de prostitución), de la que probablemente nunca ha salido. Ya no es quien rige el mundo sino alguien que el mundo tiene apresado en la parte más remota de sí mismo. Está obligado a permanecer «permanentemente sobre un pedestal», junto a los dibujos de los fetos de las chicas. Le ha sido sustraída la gracia de ser un simulacro, pero debe mantener la postura. Él, que es la vida perenne y recurrente, imagen móvil de lo eterno, está sometido a vejaciones y molestias de todo tipo, como los que le confía a Baudelaire. Él, epítome de todas las *correspondances*, a duras penas puede ser reconocido y descifrado. La mayoría lo confundiría con uno de los tantos *freaks* que lo rodeaban. O hubiera pasado por delante de él con indiferencia, como si se tratara de cualquier pedazo de batiburrillo diseminado en el gran burdel. Si alguien, como sucedió esa vez con Baudelaire, lo reconoce, sus palabras se refieren a las penas e incomodidades de cada día más que a los secretos del cosmos. Como podría suceder entre dos viejos amigos que se encuentran después de años, melancólicos y cansados, en la mesa de un café.

Exactamente igual que Baudelaire, el monstruo quisiera ser decente en un lugar indecente. Pero no le está permitido, por culpa de su larga cola enrollada, que equivale a los pies desnudos y empapados de Baudelaire. Ambos están condenados a ser indecentes incluso respecto de la indecencia. Esto es lo que establece la profunda comunidad entre sus suertes. El monstruo habría querido sentarse cada noche, con garbo, junto a las chicas del burdel, después de una larga jornada en la que se había visto obligado a permanecer inmóvil sobre su pedestal, expuesto a las miradas de los visitantes. Pero no podía, nunca hubiera podido. Se hubiera visto obligado cada vez a moverse con dificultad y torpeza, arrastrando su cola. Nunca hubiera podido sentarse normalmente con una mujer al lado, porque habría debido acomodar de cualquier modo su cola enrollada.

21. *Agathodaimon*, granito negro, siglo iii-i a. C., The Maritime Museum, Alejandría.
© Franck Goddio / Hilti Foundation (foto Christoph Gerigk); para las ilustraciones

Ese ser estaba habituado a un tipo de sufrimiento y de turbación que nadie podía comprender mejor que Baudelaire. ¿No había experimentado algo semejante cuando se había presentado en la casa, con los pies descalzos y el pene asomando por los pantalones? La conversación continuaba, tranquila. El ser encogido sobre el pedestal explicaba sus dificultades «sin amargura». Baudelaire lo seguía con interés profundo. Estaban inmersos en esa conversación cuando Jeanne había disipado la visión. Baudelaire se despertó con los huesos doloridos, como si una serpiente negra, varias veces enrollada en su cuerpo, lo hubiese apretado durante largo rato y casi triturado. Se sentía «cansado, desganado, con la espalda, las piernas y los flancos molidos». Creyó haber dormido en la misma «posición contorsionada del monstruo». Parecía claro, ahora, por qué no había querido tocarlo. Hubiera sido como tocarse a sí mismo. ¿Por qué no se había atrevido? Desde siempre lo acompañaba un sentimiento agudo de extrañeza de sí mismo, la disposición a mirarse como *otro*. Ahora, por fin, había encontrado a ese *otro*, y había sido separado «de sus fastidios y penas». Discreto pero involucrado -y manteniendo una última distancia-, Baudelaire *se interesaba por él*, se escuchaba a sí mismo.

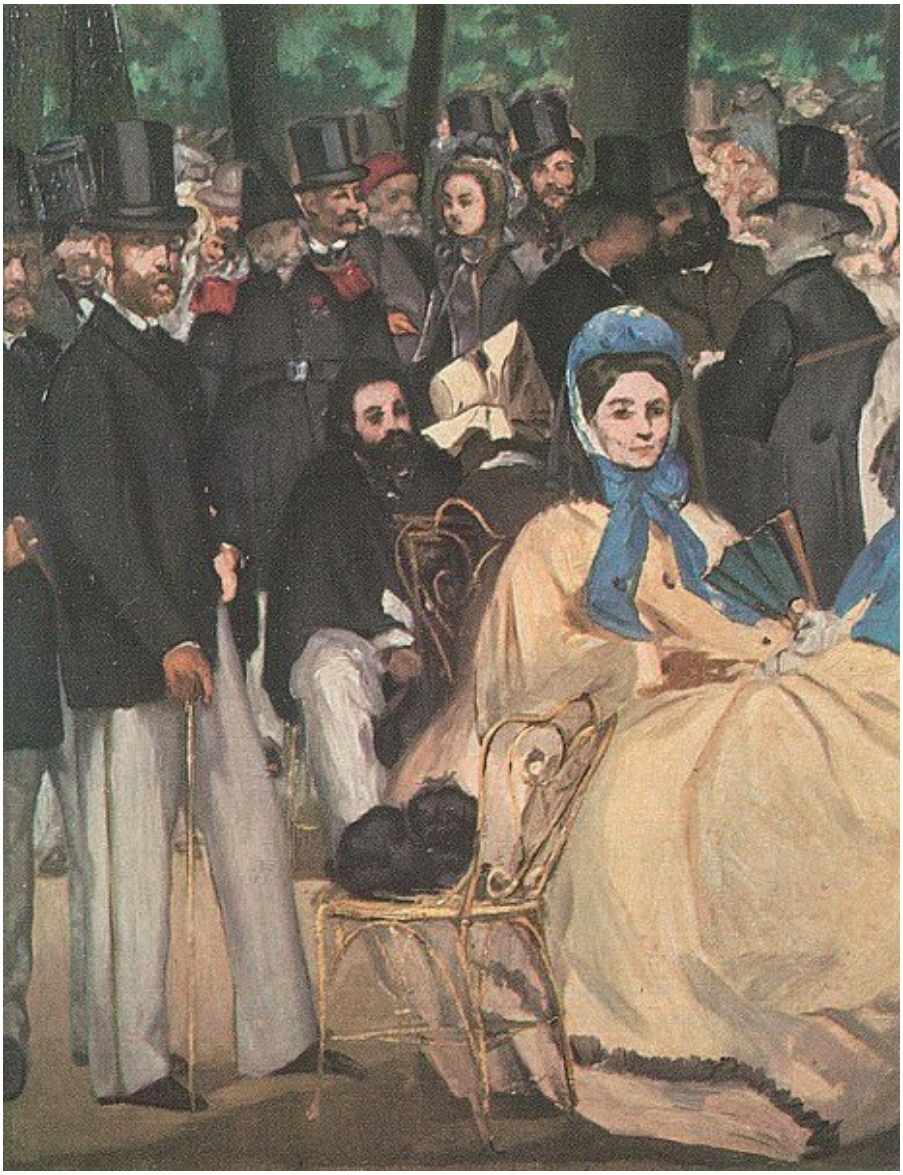
V. EL LÁBIL SENTIMIENTO DE LA MODERNIDAD

La ostensible aversión de Baudelaire por Ingres era ante todo un contrapunto retórico de su entusiasmo por Delacroix. Se debía, además, a su intolerancia frente a las pomposas proclamas del maestro a favor de la canónica tríada Rafael-Grecia-Naturaleza. El pensamiento de Baudelaire era demasiado sutil y diferenciado para contentarse con esa pobre doctrina. Pero frente a los cuadros se siente por el contrario un brusco cambio de registro. Baudelaire apenas consigue esconder el hecho de que hubiera sido el crítico perfecto de Ingres, el único a la altura de esa desconcertante novedad. Su juego era sin embargo otro, clarividente e intolerante. Así, cuando se trató de determinar quién era «el pintor de la vida moderna», hizo recaer la elección sobre un desconocido, falto de toda protección académica, un reportero de imágenes que no toleraba ni siquiera el ver impreso su propio nombre: Constantin Guys. Era un movimiento que descabalgaba al mismo tiempo a Delacroix, Ingres y el impresionismo aún no nacido, y se ponía sobre el umbral de los tiempos nuevos como un deseo siempre insatisfecho: de ligereza, futilidad, lábil eros, de vida aventurada y no del todo respetable.

Le Peintre de la vie moderne, suprema obra en prosa de Baudelaire, fue concebida como una evidente provocación. En una época en la que arreciaba el culto del genio, en que a cada paso se invocaba a Leonardo, Rubens, Tiziano -o a la belleza Ideal o a la Naturaleza-, ¿a qué artificio recurría Baudelaire para entrar en materia y casi para adiestrarse mentalmente para hablar de Guys? Echaba un vistazo a «una serie de grabados de moda que comienzan con la Revolución y terminan más o menos con el Consulado». Se trataba de las encantadoras imágenes del *Journal des dames et des modes* de Pierre de La Mésangère. Para introducirnos a la obra del artista al que presentará abiertamente como *el* «pintor de la vida moderna» no apela a los antiguos maestros sino a figurines de moda. De la Revolución, sobre todo. Como si la Revolución hubiera sido en primer lugar una buena ocasión para cambiar de vestidos y peinados un poco más rápidamente que de costumbre. ¿Quién, en ese momento -y no sólo en

Francia-, hubiera sido capaz de semejante impertinencia, que socarronamente terminó por ofrecerse como *feuilleton* de un diario de la sólida burguesía (¿era *Le Figaro*, después de numerosos rechazos por parte de otras cabeceras?). Nadie, naturalmente. Los grandes insolentes que se aprontaban a aparecer (Rimbaud, Nietzsche, Wilde, entre otros) no alcanzarían nunca tales detalles idiosincrásicos, que pertenecen al estrato más escondido de la sensibilidad. Nadie sería tan insultantemente *estético* como Baudelaire.

Así es como un cronista visual que enviaba cada día sus bocetos al *Illustrated London News* para que se hicieran rápidamente copias xilográficas, un estenógrafo de la escena cotidiana, un ilustrador (*degradata genia*) era señalado como ejemplo, era preferido a Delacroix, a Manet. Una elección que todavía hoy inquieta. Algunos historiadores del arte no lo entendieron. ¿Cómo es que un «encantador peso ligero» como Guys, que a duras penas tiene alguna mínima mención en los manuales, es antepuesto al gran Manet? Sin embargo, sólo dos años después del ensayo de Baudelaire, Manet expondría *Música en las Tullerías*, que parece una diligente y estruendosa puesta en acto de sus sugerencias, y encierra incluso en su interior, como una taracea, el retrato del propio Baudelaire mimetizado con la multitud. Manet era amigo de Baudelaire y además había entrado en la fila de aquellos que le prestaban dinero, sin esperanza de devolución. Pero Baudelaire nunca quiso acercar el nombre de Guys al de Manet. A éste sólo le reservó un elogio inquietante: «*no sois sino el primero en la decrepitud de vuestro arte*». Refractario como Guys a todo espíritu de grupo, incluso la escuela de los *refusés* le hubiera parecido demasiado poblada, y acaso también demasiado devota de las «verduras santificadas» en el *plein air*.



22. Édouard Manet, *Música en las Tullerías*, particular, óleo sobre tela, 1862. National Gallery, Londres.
© Bridgeman / Archivos Alinari; para las ilustraciones

Sólo con Guys, entre los diversos artistas con los que había tenido trato, Baudelaire estableció una relación que es a la vez de admiración, complicidad y amistad prudente. Sólo con él llegará hasta el punto de encargar algún dibujo, en un momento particularmente apremiante por las habituales deudas. Raras veces había dejado advertir tal sentido de euforia y orgullo como al anunciar su gesto a

Poulet-Malassis: «Debo agregar aún una locura. A pesar de mis miserias, y de vuestra indigencia, he comprado y *encargado* algunos soberbios dibujos a Guys, para vos y para mí, sin consultaros, pero esto no os debe alarmar. Como no conoce vuestro nombre, si estáis sin blanca pagaré todo yo.» Del mismo modo, cuando Baudelaire debe hacer un regalo de Navidad a su madre, no podrá ser otra cosa que un Guys (una *Turca con sombrilla*).

Pero la afinidad es aún más inquietante, porque se extiende al trazo en el dibujo. Si Baudelaire esboza una figura de mujer, a veces con memorable agudeza, se piensa enseguida en Guys. No sólo porque en ocasiones el esbozo podía ser un homenaje explícito sino porque Baudelaire *no podía* dibujar de otro modo, como se puede observar en ciertos bocetos de figuras femeninas que se remontan a los años anteriores a su encuentro con Guys. Entre ellos había algo que iba más allá del arte: una comunidad, subterránea e irreprimible, de percepciones.

«*Vulgarité*» es palabra introducida por Madame de Staël en 1800. «*Modernité*» se encuentra en Théophile Gautier en 1852. Pero en las *Mémoires d'outre-tombe*, publicadas en 1849, las dos palabras eran yuxtapuestas en la misma frase, a propósito de los inconvenientes con que se topó Chateaubriand en 1833, en la aduana de Württemberg: «La vulgaridad, la modernidad de la aduana y del pasaporte.» Como si las dos palabras estuvieran destinadas a mantenerse juntas. ¿Y antes? Antes existían los vulgares pero no la vulgaridad. También los modernos, pero no la modernidad. ¿Cómo era posible, entonces, pensar y sentir sin la ayuda de esas dos poderosas categorías, que se revelan como brotes tardíos?

Modernidad: palabra puesta en juego que rebota entre Gautier y Baudelaire en el arco de poco más de diez años durante el Segundo Imperio, entre 1852 y 1863. Siempre con cautela, con la conciencia de introducir una noción ajena en la lengua. Gautier, 1855: «la modernidad. ¿Existe el sustantivo? El sentimiento que expresa es tan reciente que la palabra podría muy bien no encontrarse en los diccionarios»; Baudelaire, 1863: «Él busca ese algo al que se le permitirá llamarse *modernidad*; porque no se ofrece una palabra mejor para expresar la idea en cuestión.» Pero ¿qué era esa idea tan reciente y lábil que todavía no había podido fijarse en una palabra? ¿De qué estaba hecha la modernidad? De *bibelots* y cuerpos femeninos, declaró enseguida el malévolo Jean Rousseau. Arthur Stevens saldrá en defensa de Baudelaire, definiéndolo en esa ocasión por primera vez como «el inventor, según creo, de esa palabra *modernidad*». A través de la pintura y la frivolidad la modernidad irrumpe en el diccionario. Pero está destinada a permanecer y expandirse, con campañas

progresivas de conquista, acompañadas de devastaciones. Al poco tiempo nadie recordará aquellos inicios fatuos y discretos. Pero en Baudelaire la palabra permanece envuelta en una especie de vapor de perfume y de polvos de maquillaje.

Cuando el Congreso de Viena hubo dado una apariencia de orden al continente, comenzó a manifestarse en la psique europea un fenómeno de vastas consecuencias: el pasado se volvía materia disponible, pronta a ser puesta en escena. *Todo* el pasado, no un capítulo (los griegos y los romanos), como había sucedido hasta entonces. Desde las neblinas ossiánicas y druídicas hasta las penumbras góticas y los fastos renacentistas (incluyendo lo que había sido la crónica de pocos años antes y ahora aparecía ya como un fragmento *en traje de época*): todo convergía hacia un inmenso almacén de utilería. Allí irían a parar ante todo el melodrama y la pintura, pero también la poesía y la novela. Después, con la era de Luis Felipe, la visión poshistórica de la historia se expandió más allá de los escenarios y los Salons, adentrándose en el *intérieur*. La historia era una secuencia de escenas fechadas, que se enseñoreaban de las diversas habitaciones, de los diversos rincones de la casa. Convivían el estudio Renacimiento, el nicho turco, el *boudoirrococó*. Vivir en el *intérieur*: según Benjamin era un dejarse apresar en una tela de araña «en la que los acontecimientos de la historia universal están dispersos, colgados como cuerpos descarnados de insectos». La impronta de un estilo único que funcione como contraseña de una época comenzó a caer en desuso. Poco después se tendrá solamente el intento póstumo del Art Nouveau, que envolvía la *rêverie* de la historia universal en las selvas del paleozoico. La historia volvía finalmente a aparecer como una difusión de la historia natural.

Al igual que el tiempo, tampoco el espacio ofrecía resistencia. Asia no era ya sólo una «turquería» (o una «chinosería»), sino una extensión ilimitada que envolvía el mundo y en la que los indios devotos de repulsivas divinidades policéfalas se yuxtaponían a los indios de las llanuras americanas, en los que Chateaubriand había reconocido a los precursores del dandy. Se volvían materia disponible, el pasado perdía algo de su extrañeza y gravedad. Cierto carácter artificioso acompañaría desde entonces esas apariciones proliferantes. Se entraba en un nuevo régimen de la imaginación, en el que todavía vivimos.

Para el Salon de 1855, «las obras de todos los artistas de Europa se recogieron solemnemente en avenue Montaigne, como por una suerte de concilio estético». Al vagar por las salas, Baudelaire se sentía obligado a reconocer «la tendencia general de los artistas a vestir todos los temas con ropajes antiguos». Pero había algo nuevo respecto

a los tiempos de David, tenazmente fieles a la Roma antigua y a ninguna otra época: «los pintores actuales, en cambio, escogiendo temas de carácter general, aplicables a todas las épocas, se obstinan en camuflarlos con ropajes medievales, renacentistas u orientales». Aquí Baudelaire reconocía la transformación del pasado -en su totalidad- en un repertorio de escenas dispuestas para ser utilizadas. Era un acontecimiento imponente, de complejas premisas. Una de las cuales consistía en el rechazo a mirar lo que circulaba en las calles de la gran ciudad, porque podía llegar a resultar demasiado nuevo. Se interponían terciopelos, brocados, gasas, alfombras, jubones, manguitos, ojivas y balaustres para obstruir el campo visual. Así la modernidad se reducía a «lo transitorio, lo fugaz, lo contingente», lo efímero y lo equívoco que el trazo nervioso y vibrante de Constantin Guys buscaba capturar. Así sucedió que la palabra «modernidad», hasta entonces inusual, llegó a destacarse como título de la cuarta sección del ensayo de Baudelaire dedicado a Guys, a punto de desaparecer en la multitud manteniendo sólo la inicial del propio apellido, a ese «solitario dotado de una imaginación activa, siempre en viaje a través *del gran desierto de hombres*» (estas últimas palabras son una cita de Chateaubriand).

Después de que la palabra «moderno» haya invadido todos los rincones, hasta volverse ella misma un objeto de anticuario, es difícil apreciar hasta qué punto sus orígenes fueron marginales y eróticos. Pero esa labor se vuelve más fácil si se acepta la ordalía propuesta por Baudelaire: si queréis reconocer lo moderno pedid a cierto pintor «paciente y meticuloso» que se emplee en un retrato de «cortesana de nuestro tiempo». A ciento cincuenta años de distancia, después de que los impulsores y los impugnadores de la modernidad hayan llenado anaqueles y anaqueles, cada vez más atrapados en una funesta contrición, el retorno a lo que podría definirse como *la prueba de Baudelaire* resulta a la vez inefable e hilarante.

Es cuando menos llamativo que, precisamente en el país en el que desde hacía casi dos siglos arreciaba la *querelle* entre Antiguos y Modernos, hiciera falta tanta circunspección para llegar a pronunciar y definir la palabra «modernidad». ¿Qué se escondía detrás de ese término? Gautier se había traicionado al escribir en una ocasión «moderno como una novela de Balzac». Donde «novela de Balzac» venía a significar el detalle obsesivo de la vida cotidiana en la gran ciudad. Era éste el acontecimiento envolvente y difícil de aceptar; Balzac -un bosque de prosa que nombra hechos, objetos, procedimientos y sensaciones *en un mismo plano*- era él mismo un síntoma (y no de los menos alarmantes) de esa modernidad, más que uno de sus teóricos. Por eso no podía ser un aliado en el intento de circunscribir lo moderno, siendo él mismo una manifestación invasiva

de ello. Encarnación de una demoníaca «voluntad de ver todo, de no olvidar nada», Balzac es un «motín de detalles, que exigen justicia con la furia de una multitud infatuada de la igualdad absoluta. Inevitablemente, toda justicia será violada; toda armonía destruida, sacrificada; la menor banalidad se vuelve enorme; la menor pequeñez, usurpadora». Estas líneas de Baudelaire, que *no* se referían a Balzac, son las que lo definen con mayor precisión. Había algo desmesurado en Balzac, una «incorregible y fatal monstruosidad», que justificaba el aspecto convulsivo de sus figuras. Todas sufren igualmente de un exceso de relieve, de genio biológico (porque «todos, en Balzac, incluso las porteras, tienen genio»). Cada personaje está a punto de explotar, «todas las almas son armas cargadas de voluntad hasta la caña». Esta energía exultante permite a Balzac «revestir infaliblemente de luces y de púrpura la pura banalidad». Éste es su secreto, y parecería que fue el único en poseerlo. En esa línea, Baudelaire agregaba una pregunta retórica: «¿Quién más podría hacer esto?» Después se detenía, como golpeado por una repentina evidencia: «Pero quien no hace esto, a decir verdad, no hace gran cosa.» El pasaje es revelador: «a decir verdad». Como si, de golpe, se debiese aclarar un punto: no sólo Balzac, en su monstruosidad, sino todo escritor está llamado *al menos* a revestir de luz y de púrpura la «pura banalidad».

Sin embargo, ni Gautier ni Baudelaire quisieron teorizar demasiado sobre la modernidad. Baudelaire buscaba más bien averiguar su esencia, aislarla como elemento químico, registrar el peculiar, continuo bramido nervioso que la corroía y exaltaba desde siempre. No la leyenda de los siglos sino la leyenda del instante, en su volatilidad y precariedad, en su timbre irreducible a toda historia precedente, era eso lo que debía constituir la materia misma, la vasta y oscura reserva de sensaciones de *Les Fleurs du mal*. Baudelaire la evocó por interpósita persona, cuando escribió a propósito de Guys que el trazo de su dibujo era una «traducción *legendaria* de la vida exterior».

Después viene Rimbaud, maestro de la frase intimidatoria. Al final de *Une Saison en enfer*, después de una sangría áspera y resplandeciente, resuenan cinco palabras: «Il faut être absolument moderne.» No se dice por qué. Lo moderno florece «sin por qué», como la rosa de Angelus Silesius. Serían innumerables las víctimas de esa frase: damas de la sociedad, que una vez aspirado el frasco de la vanguardia no podrían vivir sin él, en una larga secuencia de agitados estrenos y *vernissages*. Artistas y escritores, con frecuencia mediocres, pero decididos a todo, con tal de seguir la consigna que los había cegado.

Si Baudelaire fue el primero en dibujar un perfil apasionante de lo *moderno*, a él se le debe reservar el honor de haber atravesado por

primera vez la *vanguardia*, palabra que durante algunas décadas del siglo XX ejercería un sutil y arrollador hechizo, y en el siglo XXI suena como una pobre burla. Baudelaire observó con frialdad que el término tenía su origen en la «predilección de los franceses por las metáforas militares». Predilección típica de ciertos «espíritus domésticos por naturaleza, espíritus belgas».

23. François Boucher, *Cabeza de muchacha con el cabello recogido, vista desde detrás*, tiza roja, negro y blanco sobre papel amarillo, c. 1740-1741. Colección privada, Suiza.
© Bridgeman / Archivos Alinari; para las ilustraciones

No hace falta aclarar qué implicaba el apelativo «belga» para Baudelaire. En cuanto al sentido de ese *doméstico*, Baudelaire lo indica en otra parte: «El francés es un animal de corral, tan bien domesticado que no se atreve a saltar ninguna valla.» Se trata de seres «hechos para la disciplina, es decir para la uniformidad», seres «que no saben pensar si no es en sociedad». Hablan continuamente de *veteranos, reclutas, quedar en la brecha, literatura militar, mantener alta la bandera, meterse en la lucha*. Ellos son, en fin, quienes han inventado a los «literatos de vanguardia». Así se descubrían los orígenes inquietantes de toda vanguardia. Cuántas Madame Verdurin se habrían de prodigar en esconderlos.

Había algo opresivo y empalagoso en la ostentosa sociabilidad de los Salons explorados por Diderot. Se podía escapar de ellos atravesando el techo hacia los cielos tiepolescos de Würzburg, o bien entreabriendo cierta puerta lateral, que daba a una gran cantidad de gabinetes de dibujo, secretos algunos de ellos. Sólo de Boucher se habrían podido encontrar, según el artista, cerca de diez mil. Pero además estaba el maestro de los tres carboncillos, rojo, negro y blanco: Watteau. O Greuze, con sus magistrales sanguinas quemadas. O el desenfrenado Saint-Aubin, dado (según Greuze) a «un priapismo del dibujo». O Fragonard, que le exigía a cualquier boceto una perfección no menor que a la pintura. Según Focillon, nunca como en aquellos años en París «los grandes poetas del dibujo, tanto los aficionados como los artistas, tuvieron tal capacidad de combinar la sensualidad táctil con la adivinación inteligente que un arte como ése desarrolla naturalmente en aquellos que saben apreciar su belleza». Mientras los cuadros tendían a poblarse de demasiados elementos, con frecuencia empalagosos, los dibujos -con sus grandes espacios vacíos- favorecían la exaltación del detalle, que podía consistir sólo en una manera de anudar cintas en los cabellos de una criada, como en un admirable Boucher a perfil perdido de 1740. Allí aparece con evidencia el hecho de que lo esencial residía ya sólo en esos detalles. Tal es la filiación a la que se remitía Baudelaire cuando reivindicó a Guys como el pintor por excelencia de la vida moderna (y la referencia a Saint-Aubin era explícita). Visto en perspectiva, eso significaba deponer la pintura de su posición soberana y admitir que algo no menos indispensable, en el reino ecuóreo de las imágenes, sería alcanzado por la desdeñada ilustración o -escándalo todavía mayor- por la fotografía. A través de Guys, Baudelaire evocaba el cine, con poderoso sortilegio. Guys es un producto de Max Ophuls, más que de Manet. El sabor sutil del presente -su «cualidad esencial de presente»- comenzaba a exigir una superficie fantasmagórica, opalescente, atravesada por figuras en movimiento. Incluso antes de ser inventada, la cámara de cine era el *rôdeur* que batía las calles de

París.

Los Goncourt habían conocido a Guys en casa de Gavarni, en abril de 1858, pocos meses antes de que Baudelaire entrara en contacto con él. Para ellos era «el dibujante de la ILLUSTRATION inglesa, el dibujante del gran estilo y de las encendidas tintas con escenas de burdel». Se encontraban frente a «un hombre singular, que ha visto de todo en su vida, que ha pasado por todas las aventuras, derrochando su propia salud en todas las latitudes y todos los amoríos, un hombre que ha sobrevivido a las casas de huéspedes de Londres, a los castillos de la *fashion*, a las alfombras verdes de Alemania, a las masacres de Grecia, a las tabernas de París, a las redacciones de los diarios, a las trincheras de Sebastopol, a las curas con mercurio, a las pestes, a los perros de Oriente, a los duelos, a las putas, a los chulos, a los viciosos, a la usura, a la miseria, a los garitos y a los bajos fondos, en los que pululan como en un mar todos esos seres naufragados, todos esos hombres sin nombre y sin blanca, esos originales ocultos y terribles que no afloran nunca a la superficie de las novelas». Era éste evidentemente el hombre predestinado al papel de «pintor de la vida moderna», el celebrador de la «belleza equívoca» en centenares y centenares de bocetos dedicados a prostitutas de toda laya, de las ínfimas a las de más alto vuelo, que atraviesan el Bois de Boulogne en soberbios carruajes o estudian la platea con un pequeño binóculo desde su palco. Cuando hablaba de pintura, Guys no podía esconder su extrañeza respecto de los cánones de la época. Le sucedió también aquella noche, en casa de Gavarni, con los Goncourt: «He aquí que nos habla de pintura, que nos habla de pintores, que nos habla de paisajistas, de esa innumerable representación de la naturaleza sin acción, de la pasión por la fritura: "¡No usan guantes, no van a los Italianos! No les gusta la música, no les gustan los caballos, porque no tienen. ¡El sol, el campo y las frituras!"»

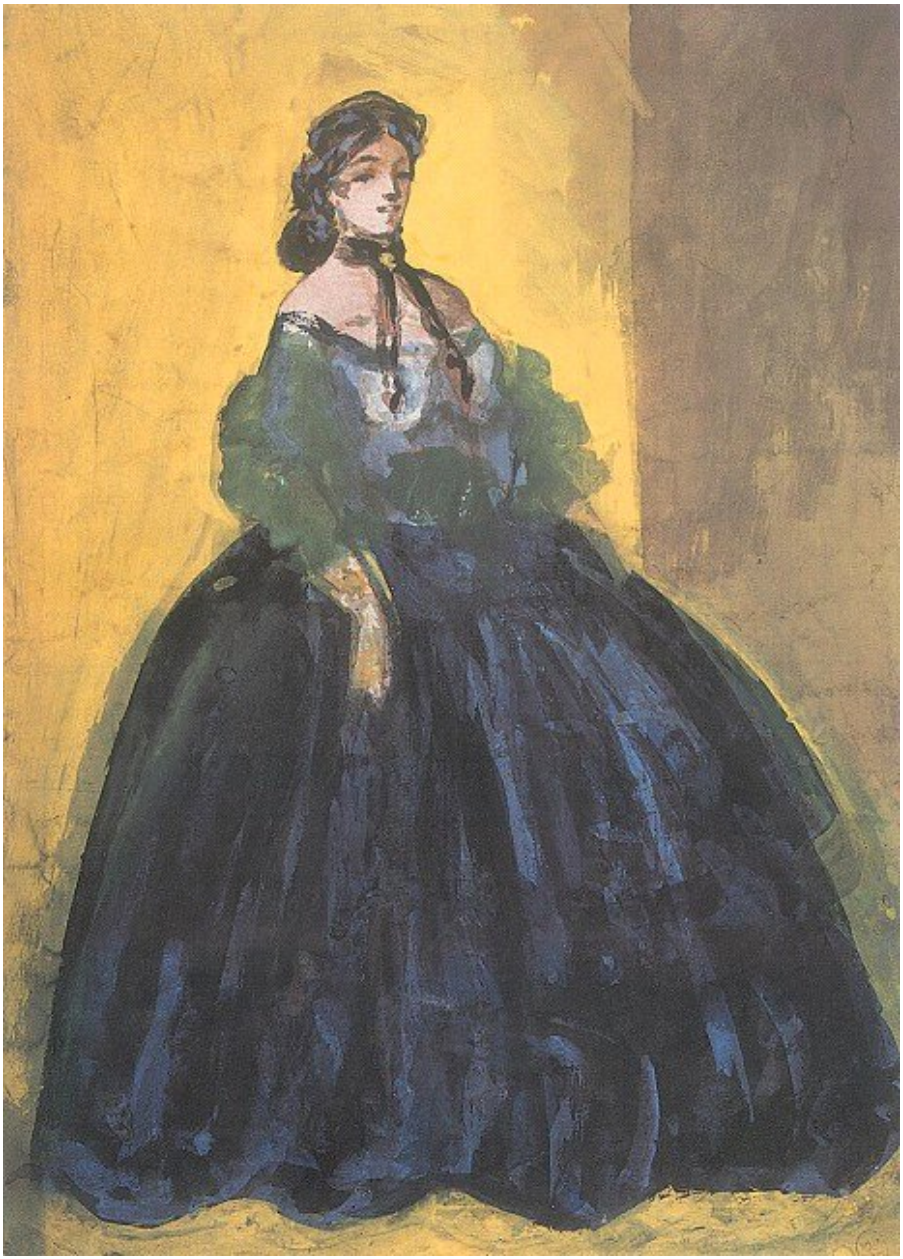
24. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Lady Harriet Mary Montagu y Lady Catherine Caroline Montagu*, lápiz sobre papel, 1815. Colección privada.
© Bridgeman / Archivos Alinari; para las ilustraciones

Si Baudelaire eligió a Guys como modelo fue también porque, antes que Fuchs, había llegado a una escandalosa constatación: los dibujantes tendían a ser más audaces que los pintores de su tiempo. Libres de la carga del pasado, alegremente oscuros, no obligados a justificar lo que hacían respecto a los antiguos maestros sino sólo respecto a un coleccionista decidido a no perder dinero, sustraídos al

humillante filtro de los Salons, los ilustradores navegaban en el reino de las imágenes sin siquiera la necesidad de pronunciar la palabra «arte». Así, junto a los *Incroyables et merveilleuses* de Horace Vernet, los figurines de moda del *Journal* de La Mésangère preparaban el espacio congenial que acogería los supremos retratos a la mina de plomo de Ingres. Si no fuese por la intensidad de la mirada, como la de una infanta de Velázquez, el retrato de Mademoiselle Isabelle Guille podría ilustrar una revista de moda para niños, así como el retrato de las hermanas Montagu podría ser un ejemplo de las diferencias entre la moda inglesa y la continental. Lo mismo vale para Guys: sus innumerables *filles*, que reciben o esperan o entretienen clientes en casas de placer, o bien se entretienen por su cuenta, señalan la vía hacia los carteles de Toulouse-Lautrec. Guys impone su sello a un nuevo género de pintura, comparable a las escenas campestres de los flamencos o a los idilios pastorales de los pintores galantes. Es «la imagen multiforme de la belleza equívoca» que finalmente encuentra su espacio, enorme y cerrado, en cuyo umbral, sentadas en los escalones, velan dos mujeres con aspecto corvino, casi idénticas en los rasgos y en el peinado, con el pecho al descubierto, las piernas ampliamente visibles y los pies desnudos, envueltas en las olas de un vestido verde agua. Si se salvan esos escalones y se penetra en el fondo neblinoso del lugar, aparecen también figuras de alta seducción novelesca, como la muchacha en miriñaque azul que se recorta sobre el fondo de un amarillo temerario como una de esas «muñecas vivas en cuyo ojo infantil se transparenta una luz siniestra».

25. Constantin Guys, *Umbral de una casa de citas*, pluma y acuarela, c. 1865-1867. Musée Carnavalet, París.
© Musée Carnavalet / Roger-Viollet / Archivos Alinari; para la ilustración

Los bocetos de Guys empezaron a pulular por los lugares más dispares de París. Se podían comprar por paquetes de una docena. De uno en uno, el precio variaba, dependiendo de la medida, entre los cincuenta céntimos y un franco. Averiguando un poco se podía llegar a la fuente, única: un tal Monsieur Picot, en el passage Véro-Dodat. Los temas abarcaban sólo cuatro géneros: coches de punto, caballos, militares, mujeres de la vida (con notorio predominio de estas últimas). Era como si, aparte de estas cuatro categorías, no hubiera otra cosa de lo que valiera la pena tomar nota. Sin excepción, compartían una contraseña: el carácter instantáneo, la rapidez imperturbable del trazo. La ascendencia de Guys era muy distinta de la de los caricaturistas, como su amigo Gavarni o como Daumier. La caricatura es sobreabundante de significados, va a la caza del carácter, de la univocidad en cada trazo. Guys parecía del todo indiferente a los significados. Sus mujeres ostentaban por lo general expresiones genéricas, como si les valiera con lo mínimo necesario para cumplir con una tediosa tarea. Sólo trabajosamente se distinguían una de otra, por ciertos aspectos del vestuario y del peinado, o por los lugares en los que se dejaban sorprender, que iban de los ínfimos tugurios a los suntuosos carruajes. Lo importante era, sobre todo, que las mujeres fueran numerosas y multiplicables, ejemplos de una producción casi industrial de simulacros. A través de Guys, Baudelaire entreveía un arte insolente e imprudente, que se dedicara sólo a la «metamorfosis cotidiana de las cosas exteriores» y obedeciera a «un movimiento rápido que impone al artista una semejante velocidad de ejecución». Hubiera sido un antídoto a su inclinación taciturna, letárgica. En algunos casos, como sucede en ciertos prodigios -«À une passante» es el primer ejemplo-, ambas vocaciones podían confluir y fundirse.



26. Constantin Guys, *Estudio de mujer de pie*, acuarela, grafito y tinta sobre papel listado, c. 1860-1864. Musée Carnavalet, París. © Musée Carnavalet / Roger-Viollet / Archivos Alinari; para la ilustración

Guys atravesó las últimas décadas de su vida como una cáscara de nuez en el agua. Quien indaga encuentra casi exclusivamente silencio

y vacío. No hay exposiciones, ventas, disputas, amores, familia. Pocos amigos, que mueren antes que él. Si el último superviviente, Nadar, no hubiese escrito una breve semblanza de Guys a su muerte, nada sabríamos de sus últimos años, cuando estaba inmovilizado en una clínica después de haber sido atropellado por un coche de punto que le había roto una pierna. Parece que en ese periodo leía ávidamente multitud de periódicos, ignorando todo lo demás. Manet hizo su retrato cuando tenía ya el cabello blanco y la barba descuidada. La mirada desafiante, orgullosa, remota. Según Baudelaire, cada noche se lanzaba por la ciudad, vagando hasta tarde. Después, cuando todos dormían, dibujaba. Se conservaron cerca de dos mil bocetos. Baudelaire poseía algunas decenas; Gautier, unos sesenta. Nadie escribió sobre él excepto Baudelaire, que le dedicó el ensayo más bello e iluminador sobre un artista de todo el siglo XIX.

Como un Guys claustrofílico, Degas vagaba entre los bastidores y la sala donde se entrenaban las alumnas de ballet. En el lugar de las *cocottes* de Guys estaban ahora las bailarinas. Las obsesiones y las repeticiones eran esencialmente las mismas. En una carta de 1886 desde Nápoles, bajo la lluvia, Degas escribió: «Hablo de otros tiempos porque, aparte del corazón, me parece que todo envejece en mí proporcionalmente. También este corazón que tiene algo de artificial. Las bailarinas lo han cosido en un saquito de seda rosa, una seda rosa un poco apagada, como sus zapatillas de baile.»

¿Los impresionistas? «Vosotros necesitáis una vida natural; yo, una vida artificial», es uno de los tantos *mots* de Degas, sobresaltos del humor, estros de un instante. Pero aquí aflora toda una fisiología, con sus incompatibilidades. Degas aborrecía la ideología del *plein air*, encontraba grosera esa pretensión de acercarse a la naturaleza plantando un caballete en un prado (Manet, por lo menos, cuando lo hacía, no se quitaba nunca el sombrero).

Degas era hombre de ciudad, tenía necesidad de un filtro igualmente artificial para *ver*. Podían ser las candilejas o el docto acopio de objetos en su estudio o incluso el movimiento accidental de las calles, que recorría con tenacidad («Ambulare, postea laborare», era el lema que en determinado momento había acuñado). Pero siempre hacía falta algo que desviase la mirada, que lo ilusionara, lo divirtiera. Encrespamientos sobre un fondo psíquico desolado, sin motivo aparente. Degas evitó con todo cuidado hablar de sí mismo, obligándonos a observarlo exactamente como él miraba al mundo: por vía indirecta, sorprendiéndolo mientras habla de otra cosa. Entonces puede incluso suceder que sus palabras alcancen un pathos ulcerado. Degas escribe a su amigo Rouart para justificar el hecho de que él no

se mueve de París, aunque todos se vayan al campo: «No se está mal en la ciudad, si a uno le gusta. Y, en el fondo, lo sabéis, a mí me gusta bastante. Hay que seguir mirándolo todo, los barcos grandes y los pequeños, la gente que se agita en el agua y también en la tierra. El movimiento de las cosas y de la gente distrae y hasta consuela, si es que se puede ser consolado cuando uno es tan infeliz. Si las hojas de los árboles no se movieran, ¡qué tristes serían los árboles, y también nosotros! Hay una especie de árbol en el jardín de la casa de al lado que se mueve por un soplo de viento. ¡Y bien! Aunque esté en París, en mi estudio casi sucio, me digo que ese árbol es delicioso…» Esa «especie de árbol» era toda la naturaleza de Degas. En él se renovaba la misma desconfianza hacia la naturaleza que había en Baudelaire. Pero sin necesidad de teología ni de reclamos al pecado original. Degas no tenía necesidad de Joseph de Maistre. Le bastaba con dibujar. Su vida estaba «reglada como el papel de música». De la mañana a la noche, trabajaba en el estudio. No parece que nunca se haya dejado tentar por la idea de poner un pie en una de esas trampas *naturales* que ya afligían a los contemporáneos y aún más habrían de afligir a las siguientes generaciones: el instinto, el sexo, la espontaneidad, la felicidad, el buen salvaje, el hombre nuevo. Si advertía rastros de algo así, volvía la espalda. Una señora se le acercó un día cometiendo el grave error de llamarlo «Maître». Después dijo «como anunciando una noticia a la que Degas debía ser sensible: “Mi hijo pinta; una pintura muy *sincera* frente a la naturaleza…” “¿Qué edad tiene su hijo, señora?” “Está por cumplir quince años.” “¡Tan joven y ya es sincero frente a la naturaleza!”, exclamó Degas. “¡Lo siento, señora, es un caso perdido…”».

Degas: «hombre difícil», en el sentido del personaje de Hofmannsthal. Para una persona así la «enfermedad de la vida» no es nunca una novedad y no existe «catástrofe» que pueda tomarnos por sorpresa. Mientras Manet tendía a aparecer ecuménicamente humano, y enseguida reconocible en sus palabras y en sus movimientos, sobre la psique de Degas se extiende desde el principio un velo de opacidad, cuidadosamente protegido. Todos estaban constreñidos a admitir que la parte esencial de su vida sucedía *en el secreto*. Un secreto impenetrable porque estaba privado de acontecimientos verificables. Por lo demás, su orden cotidiano no se distinguía del de un burgués. La respetabilidad, la metodicidad, el gusto en el vestuario, incluso la inclinación a frecuentar a químicos o ingenieros o inventores más que a artistas o -aún peor- literatos: cada uno de sus rasgos conspiraba en esa dirección.

Degas decía a menudo que todo sería perfecto si se pudiera estar tranquilo, sin críticos, sin marchantes, sin Salons, sin periodistas, sin

literatos. Hay razones para creer que lo pensaba sinceramente. Pintar y apoyar las telas contra la pared. Volver sobre ellas después de unas horas, o de décadas (como sucedió con *Mademoiselle Fiocre*). No dejarlas salir de casa, y, si alguna saliera, encontrar pretextos para recuperarla y retocarla. Éste era el ritmo al que se entregaba. Aborrecía a quienes pretendían *explicar*. Pero no le gustaban tampoco quienes pretendían sencillamente comprender. Degas no declaró nunca qué era lo que pretendía hacer. Consideraba que la máxima enseñanza le había sido transmitida por Ingres, quien -en la única ocasión en la que le había dirigido la palabra- lo había incitado a *hacer muchas líneas, muchas*. Más allá de esto no había mucho que decir. O, de otro modo, se entraba en ese lenguaje cifrado del que algunas sentencias del propio Ingres le parecían luminosos ejemplos. Hablando con Blanche, Degas se ponía en pie y escandía:

«La forma no está en el trazo sino en el interior del trazo.

»La sombra no se pone junto al trazo sino sobre el trazo.

»Un reflejo en las sombras de contorno es indigno de la majestad del arte.»

Eran sentencias de Ingres repetidas con solemnidad. Su significado era un secreto *entre pintores*. Así, para Degas, hablar de pintura era un tormento. Sin embargo, le gustaba. Pero el resultado era descorazonador. «Soy capaz de encontrar la palabra más clara y más justa para explicar lo que quiero decir, y he hablado de arte con las personas más inteligentes, y no han entendido […] pero entre personas entendidas no hay necesidad de palabras: haced ¡hmm!, ¡oh!, ¡ah! y todo está dicho.» Situación cómica, en la que sólo ciertos sonidos indistintos garantizaban la comprensión. La tortura sobrevenía cuando los demás se lanzaban a hablar de pintura. Como por ejemplo Huysmans, que dio el pie a Degas con una frase reveladora: «todos estos literatos creen poder meterse a críticos de arte como si la pintura no fuera la cosa menos accesible que existe». Entre las diversas formas de conocimiento, la pintura era por tanto la más remota y cifrada. Algo parecido a una verdad esotérica, protegida por un secreto que no puede traicionarse simplemente porque *no hay modo* de traicionarlo. Pero Degas no hubiera usado nunca la palabra «esotérico». Otra palabra de «literatos».

Valéry auguraba que un día podría existir una «*Historia Única de las Cosas del Espíritu*» que sustituyera todas las historias de la filosofía, del arte, de la literatura y de las ciencias. Como siempre con sus visiones más temerarias, no quiso ir más allá del apunte. Coquetamente lo escondió en una «Digresión» que a su vez formaba parte de esa divagación sin reparos que es *Degas Danse Dessin*. De la *Historia Única* que fantaseaba dio un solo ejemplo: «En una tal historia

analógica, Degas estaría entre Beyle y Mérimée.» Magistral golpe de mano para reconducir a Degas a su vocación de «solitario sin remordimientos». A continuación Valéry ofrecía una muestra de esa «historia analógica» que había relampagueado en su mente. Una vez más a propósito de Degas, escribía que «su dibujo trata los cuerpos con el mismo amor y la misma dureza con la que Stendhal trata los caracteres y movimientos de las personas». Desde entonces, la «historia analógica» no ha dado muchos pasos. Es un *desideratum* cada vez más urgente en una época intelectualmente debilitada como la actual.

Nada se acerca tanto a la mudez como la sabiduría del pintor. Para cuidar ese silencio, la pintura podía presentarse como quería Degas: una «disciplina del todo especial», hecha de «misterios», provista de un «esoterismo técnico» (son términos usados por Valéry). Así, cuando llegaba a la palabra, esa disciplina o se mostraba protegida por una jerga ignota a los extraños o terminaba por declararse, a menudo con virulencia, en apotegmas imperiosos como los de Ingres, que sin embargo dejaban siempre una sospecha de vacuidad o de impenetrabilidad. Algo semejante se aplicaba a Degas. «El Dibujo no es la forma, es la manera de ver la forma»: era una de sus sentencias más conocidas. Pero, si el joven Valéry pedía alguna precisión, Degas se enfurecía. Cuanto más progresaba la pintura en el tiempo, tanto más se declaraba su fundamental hostilidad a las palabras. No sólo no valía ya la máxima *ut pictura poesis*, sino que además la pintura no aceptaba que la poesía fuese «una pintura parlante», como había pretendido Benedetto Varchi. Cerrada en sí misma, sin preocuparse por tener un *libreto* (como se llamaban, en los programas de los Salons, las breves descripciones de los temas de los cuadros, último y pobre residuo de la perdida tesitura iconográfica), se acercaba cada vez más a la condición autosuficiente y aislada de las bailarinas, planchadoras o infatigables bañistas que Degas se empeñaba en pintar, como señalando en esas figuras absortas, y esclavas en un repertorio fijo de movimientos, una ostentación de la mudez irreducible de su arte, hecho sólo de pequeños gestos.

Sin embargo, aquí y allá se encuentran, como restos errantes, ciertas frases que dan la impresión de un acercamiento a los «misterios» de la pintura. Casi ciego, «cada vez más arisco, dogmático e insoportable», Degas parecía haber transpuesto el ojo en las yemas de los dedos. «Tanteaba los objetos» y hablaba de pintura en términos de tacto. Decía de un cuadro: «Es plano como la pintura bella.» Frase que provoca un sobresalto, como una esquirla de esa sabiduría que de otro modo permanecía muda. La refiere Valéry, hacia el final de *Degas Danse Dessin*. Donde además, con repentino desdén, insinúa unas pocas palabras oblicuas que pertenecen a esa misma sabiduría cuando

escribe de Pascal que «no sabía mirar, es decir olvidar los nombres de las cosas que se ven».

Degas era afín, en algunos aspectos, a Monsieur Teste. Sin embargo, rechazó la dedicatoria de la *Soirée avec Monsieur Teste*. Dijo que estaba «harto de los poetas». Además ese joven Valéry, con el que conversaba amigablemente, tenía un grave vicio: quería comprenderlo todo. Esto, para Degas, no era aceptable. En cuanto a Valéry, quedó encantado cuando conoció a Degas: en parte se correspondía con el fantasma de Monsieur Teste, en parte contribuía a crearlo. Se lo confesó un día a Edmond Jaloux: «Un día Paul Valéry me dijo que el hombre que más le recordaba a M. Teste era Degas […] Degas, en su género, estaba tan aislado, era tan inclasificable como lo era M. Teste en el suyo.» Al principio, Valéry se deleitaba viendo a Degas en acción: «Todos los viernes Degas, fiel, brillante, insoportable, anima el almuerzo en casa de Monsieur Rouart. Prodiga agudeza, terror, alegría.» Su «rasgo esencial» era «una suerte de brutalidad de orden intelectual». Esto le permitía esquivar «las pequeñas coqueterías ridículas de Mallarmé, que duran demasiado». En compensación, tenía «otras». Entre ellas, el antisemitismo.

Hasta Degas, era una razonable costumbre poner en el centro los sujetos de un retrato. Como también era una regla implícita que toda figura, aunque fuera secundaria, apareciese *entera*. El campo visual, con sus arbitrarias limitaciones, debía respetar la integridad de los personajes que entraban en el cuadro.

27. Edgar Degas, *La familia Bellelli*, óleo sobre tela, 1858-1869. Musée d'Orsay, París.
© RMN / Gérard Blot / Archivos Alinari; para la ilustración

Con Degas esto cambió. Acaso no por una decisión consciente y sin duda no para afirmar ningún principio nuevo, sino por una suerte de deriva del gesto. ¿Cuándo empezó? No al principio, pues los primeros retratos de Degas mantienen una irreprensible centralidad de la figura. Pero se nota ya una novedad de forma dramática en la *Familia Bellelli*, cuadro capital, que acompañó durante siete años la juventud de Degas. Titulado en un principio *Retrato de familia* -referido por tanto a algo que es un núcleo por excelencia-, este cuadro se articula en torno a un vacío central. El padre da la espalda al pintor y las cuatro figuras miran en direcciones distintas. Es como si cada una quisiera excluir a todas las otras de su campo visual, como sucede también en un retrato de las hermanas Bellelli a solas. Son entidades psíquicas decididas a no rozarse. La madre tiene una mirada tan fija y ausente que podría parecer ciega. Las dos niñas se muestran reacias: la más cercana al centro desvía la mirada del pintor con visible desaire, hasta el punto de invalidar su posición axial. La otra fija la mirada en el pintor, aburrida, como si dijera: «¿Cuándo terminará este tormento?» El padre ignora al pintor y sobre todo *no tiene mirada*. Sabemos por diversos

testimonios que la familia Bellelli estaba cargada de asperezas, rencores y resquemores, que la convertían en un ejemplar infierno doméstico. Un Strindberg del sur. Los retratos de grupo eran normalmente encargados para subrayar determinados caracteres: unidad, compatibilidad, armonía. Tenían su origen en el orgullo y en la vanidad. Degas, en cambio, quería pintar -y se obstinó en perfeccionar- el retrato de una familia unida por la recíproca aversión. Pero no es la extrañeza de la disposición espacial lo que quiere insinuar un estado psicológico, sino que la tensión psicológica es usada para alcanzar una revelación espacial: *la ausencia de centro*. Éste no consigue reivindicar su función simbólica. Aquí el centro es ocupado por un papel pintado y por una serie de marcos, incluido el del espejo. En otros cuadros podrá ser un ramo de crisantemos, como en el retrato de Madame Valpinçon, para dislocar la figura de la posición canónica. Durante casi cincuenta años, Degas continuará llevando su lucha sorda, su sabotaje sistemático contra todo centro.

28. Edgar Degas, *Las hermanas Bellelli (Giovanna e Giulia Bellelli)*, óleo sobre tela, 1865-1866. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles.
© Museum Associates / LACMA (Colección de George Gard De Sylva y esposa); para las ilustraciones

Llanura desolada, con hondonadas. Mancha de luces de un cielo turbulento. En la lejanía, humo de un vasto incendio, con algún resplandor. Todavía más lejos, un tanto elevado, el perfil de un campanario gótico y construcciones alrededor. En primer plano un

camino ancho, de polvo y tierra. Dos troncos alzan a lo alto ramas delgadas, secas. ¿Qué más? Nueve mujeres desnudas. Tres están muertas o agonizan. Dos se alejan, pero parece que no consiguen correr, como sucede en los sueños. Otras dos, cerca de uno de los árboles, son cogidas en el gesto convulso de quien está a punto de ser atravesado por una flecha y quiere protegerse. Una podría tener un puño aferrado al tronco. La otra está inclinada y vierte su larga melena leonada hacia delante, como si pudiera esconderse en ella. Otra mujer se arrastra en el polvo. De otra se ven sólo las piernas y las nalgas: un jinete la ha aferrado y la está cargando, como si fuera un paquete. Hay además una mujer-fantasma, que Degas ha borrado casi del todo. Pero los pies y una parte de las piernas se distinguen todavía. Estaba de espaldas y miraba, quizá paralizada, como testimonio de un dibujo preparatorio.

¿Quién domina la escena? Tres jinetes, en una genérica vestimenta medieval. Uno se vuelve hacia atrás, hacia las mujeres y va a disparar una flecha. Otro lo sigue con la mirada. El tercero ya está avanzando con una mujer en la grupa. Todos actúan según un plan, sin necesidad de decirse lo que hay que hacer: eliminar a las supervivientes y seguir adelante.

El cuadro es misterioso y terrorífico. El título con el que fue expuesto en el Salon de 1865 (sin atraer ningún comentario): *Escenas de guerra en la Edad Media*. No hay una anécdota que acompañe el cuadro. El espectador deberá reconstruirla. ¿Qué es lo que ha conducido a nueve mujeres desnudas (hay algunos vestidos dispersos, pero sólo para tres de ellas) al campo abierto, a la masacre de tres jinetes, impasibles e impecables? Las mujeres no son ahora más que blancos. Algunas ya heridas (aunque no se ven flechas ni huellas de sangre en sus cuerpos). Otras -es imposible no pensarlo- serán atravesadas en pocos instantes.

Mucho más que en el *3 de mayo de 1808* de Goya, mucho más que en la *Ejecución de Maximiliano* de Manet (que, dividida en cuatro piezas, formaba parte de la colección personal de Degas), en esta imagen se ostenta la indefensión y el arbitrio. El color opaco, tenue, casi de fresco, la luz difusa y desvaída, las raras acentuaciones del color (el jubón amarillo del arquero, la cabellera leonada volcada hacia delante de una de las mujeres, el rojo de los pantalones de un jinete): todo confirma la irremediable frialdad y el carácter silencioso de la humillación de las víctimas. Pocos segundos después, habrá varios cuerpos desnudos de mujeres abandonados a lo largo del camino y una polvareda en camino de asentarse. ¿Y los jinetes? Desaparecidos, para siempre.

Degas no dijo ni una palabra sobre este cuadro. Pero lo mantuvo siempre cerca, en su estudio. Después del Salon pasarían más de

cincuenta años antes de que volviera a ser expuesto al público: en 1918, dentro de la colección Degas, tras la muerte del autor. Comenzó entonces una extraña historia de equívocos acerca del título. En el catálogo, el cuadro estaba designado como: *Las desventuras de la ciudad de Orléans*. En vano se ha intentado identificar el episodio que ilustraría el cuadro. Es posible que Degas se refiriera al sanguinario asedio de Orléans por parte de los ingleses en 1429. Pero las crónicas de la época no ofrecen asideros seguros. El misterio, todavía intacto, sobre el tema del cuadro vale también como introducción a otra escena esotérica. Esta vez se refiere a las mujeres en Degas, es decir, a la parte predominante de su obra.

29. Edgar Degas, *Escena de guerra en la Edad Media*, óleo sobre papel, 1865. Musée d'Orsay, París.
RMN / Hervé Lewandowski / Archivos Alinari; para la ilustración

En la *Escena de guerra* se acompañan diversos dibujos de desnudos femeninos, justamente considerados entre los más sublimes de Degas. También los más cercanos a Ingres que se puedan encontrar. Al observarlos, y observar las figuras femeninas del cuadro, parece evidente que esas figuras han constituido para Degas una suerte de *repertorio de gestos*, a los que atenerse después en numerosas ocasiones, sobre todo en las escenas íntimas, entre tinajas y pilas de baño. Es más, en ese repertorio estaban inscritas también dos citas altamente simbólicas: la mujer atada al árbol en la *Escena de guerra* remite a la *Angélica* de Ingres encadenada a la roca, cuadro que formaba parte de la colección de Degas, junto a un magnífico dibujo preparatorio (de Ingres) y a una magnífica copia de la figura de Angélica ejecutada por

Degas en 1855, es decir una década antes de la *Escena de guerra*. La mujer agonizante en el polvo, a la derecha, remite a la *Muerte de Joseph Bara* de David, que Degas había copiado en el Musée Calvet de Aviñón, también en 1855, y es una pesadilla del eros neoclásico, en su variante hermafrodita y funesta. También respecto de Bara, que tenía trece años y se convirtió en un héroe revolucionario asesinado por los feroces vandeanos, podemos preguntarnos cómo ha llegado a morir desnudo y aislado sobre un fondo vibrante de pintura, así como es inevitable preguntárselo acerca de las nueve muchachas de Degas. Las figuras femeninas de Degas no remiten, sin duda, a cierto *bonheur* impresionista. Su presupuesto es luctuoso. Todas son descendientes de las mujeres ignotas heridas una a una en la *Escena de guerra* y abandonadas en medio de un camino rural cualquiera.

30. Jacques-Louis David, *La muerte de Joseph Bara*, óleo sobre tela, 1794. Musée Calvet, Aviñón.
RMN / Hervé Lewandowski / Archivos Alinari; para la ilustración

La *Escena de guerra* está regida por una crueldad peculiar, sin parangón en la época. O no se la percibe en absoluto (como es el caso de los contemporáneos; solamente Halévy admitió que se trataba de una obra «de desconcertante rareza») o es difícil sustraerse de verla como la prefiguración de los nuevos tiempos. El hecho de que esto sucediera mediante un camuflaje medieval no es más que la

exacerbación ulterior de la singularidad de lo que allí se mostraba.

Es cierto que hay una guerra -lo prueba la ciudad en llamas al fondo-, pero los tres jinetes no están vestidos de guerreros. Podrían ser tres caballeros en ronda de reconocimiento. Las nueve mujeres no son víctimas genéricas: todas ellas son jóvenes y bellas, en un estado de completa indefensión, la de quien se encuentra desnudo a campo abierto. Respecto de ellas, los tres jinetes se muestran resueltos y tranquilos: uno las mata, otro arrastra a una. Ambos actos parecen equivalentes. Esas mujeres son una cosa de la que pueden disponer. No se sabe por qué ni se les pide justificación. No hay trazas de furia guerrera. El aire es gélido e inmóvil. No hay testigos, nadie pedirá razones. Lo que se está experimentando allí es una nueva manera de asesinar, para la que se requiere cierta calma. Las víctimas forman un grupo pero no todavía una masa y no pueden apelar a ninguna ayuda, en el silencio del campo. La imagen resulta un objeto de meditación de nueva especie. No se sabe si los jinetes son guerreros, criminales o justicieros.

El *Retrato de Mademoiselle E. F.: a propósito del ballet «La Source»* (tal es el título, ambiguo de por sí, con el que la tela fue presentada en el Salon de 1868) es el único cuadro que conocemos en el que el paisaje y el escenario se hallan superpuestos hasta fundirse sin resto. ¿No había sido éste el sueño, durante largo tiempo, de un Occidente suspendido en la oposición entre Naturaleza y Artificio, en el continuo intento de superarla? Degas ha ido más allá de ese paso. Como un paso de danza, que se manifiesta en una visión absorta, silenciosa, fugaz, porque nunca más se repetirá, ni en Degas ni en ningún otro. Mademoiselle Eugénie Fiocre, *étoile* de la Opéra, admirada por todo el París del Segundo Imperio, es aquí una princesa georgiana, que se nos aparece como eje de una escena vagamente orientalista. Melancólica, meditabunda, tiene una mirada fija y perdida frente a lo que es quizá un lago. Está rodeada por dos muchachas y por un caballo sin ensillar que abreva, o al menos acerca el hocico al agua. Pero ¿es de verdad agua? ¿O es una superficie reflectante extendida sobre un escenario? De hecho, casi la mitad del cuadro está ocupada por el reflejo de las figuras en ese agua. Es incluso demasiado firme, como si fuese un espejo. ¿No es, quizá, un espejo? Sin embargo, es difícil imaginar un caballo que, con perfecta tranquilidad, abrevara en un espejo. Detrás del caballo, las rocas y el terreno son perfectamente naturales, indistinguibles de ciertos estudios de rocas trazados por Degas durante un viaje. ¿Cómo imaginarlas de papel piedra? Pero hay un detalle que no es lógico. Junto al agua, una de las muchachas que acompañan a la princesa está sentada sobre una tela blanca; una tela que se extiende, en parte, encima de la superficie líquida. Si fuera agua de verdad

debería hundirse. Sin embargo, la muchacha se apoya sobre algo resistente: ¿un espejo? Igualmente ambigua es la posición de la otra muchacha, que toca lo que debería ser una guzla (y parece más bien un laúd) mirando hacia las rocas. Pero su vestido amarillo ocre, que la cubre hasta los pies, termina también en el agua, y tampoco esta vez se sumerge. Por otra parte hay algo que nos confunde aún más: la princesa Nouredda (Mademoiselle Fiocre) tiene los pies en el agua. Pero parecen sumergidos de verdad porque en el agua se forma una leve ondulación, el atisbo de un círculo, como si apenas hubiera sido movida.

Después la mirada se eleva y se ve que la princesa pensativa se sostiene la cabeza con una mano. Bajo el codo, tres gruesos cojines superpuestos sobre un poyo. Cojines que parecen sacados de un interior genéricamente oriental para ser transferidos a esa escena de naturaleza intacta. Si se vuelve a bajar la mirada al suelo, junto al agua se reconocen algunas piedras, irregularmente dispuestas. Después vemos, sin embargo, una hilera que parece compuesta de piedras más pequeñas y dispuestas con perfecta regularidad. ¿Cómo es posible? De hecho, no son piedras. Es el borde de una alfombra. Así, de una roca verdadera se pasa a una alfombra cuyo borde limita con un lago que presumiblemente es un espejo. Es un vértigo del que no se sale, y que tiene algo de burlesco. En efecto, si no conociéramos el título del cuadro y el ballet de Delibes, no nos detendríamos tanto en estos detalles, acaso ni los notaríamos siquiera y tomaríamos todo como una genérica escena exótica, cuyas circunstancias ignoramos.

31. Edgar Degas, *Retrato de Mademoiselle E. F.: a propósito del ballet «La Source»*, óleo sobre tela, 1867-1868. Brooklyn Museum of Art, Nueva York.
© Bridgeman / Archivos Alinari; para las ilustraciones

Podría considerarse la figuración de un momento de descanso en las peregrinaciones de una caravana, de las que las tres jóvenes mujeres parecen haberse distanciado. Cuando Zola vio el cuadro en el Salon, observó que hubiera debido titularse *Parada junto a un lago*. Pero si conocemos el título, las preguntas proliferan. ¿Qué es lo que tenemos delante? ¿Es un momento de marasmo en el ballet (que comprendía en efecto una aparición de la princesa apoyada en un poyo)? ¿O son las tres bailarinas del mismo espectáculo, pero tomadas durante una pausa? ¿Y el caballo? ¿También él está *en pausa* y bebe tranquilamente en un espejo? ¿O nos encontramos en un remoto paisaje caucásico, en el tiempo suspendido de las leyendas, y una princesa -como en una existencia anterior- ha asumido los rasgos de Mademoiselle Fiocre? ¿Toda la escena pertenece entonces al género de la pintura *histórica*? ¿Aunque se trate de una historia inmóvil e indeterminada? No habría solución, porque los dos modos -

incorruptibles- de leer lo que sucede en el cuadro son igualmente convincentes. Cada uno tiene buenos argumentos de su parte. Pero la tonalidad general del cuadro es tal que hace superflua esa oposición. Ya se trate de un momento de descanso sobre el escenario de la Opéra de la rue Le Peletier (precisamente el ballet *La Source* formará parte de los *morceaux choisis* que, nueve años más tarde, inauguraron la Opéra Garnier) o de un momento de reposo de la cruel princesa Nouredda, poco antes de lanzarse a la danza, o incluso de un instante *cualquiera* engullido por el tiempo en una época remota y legendaria, parece en el fondo indiferente, como si esos momentos diversos coincidieran o al menos se acercaran tanto como una imagen y su reflejo: en un espejo o en una límpida agua quieta. Existe empero una suerte de monograma que Degas ha querido inscribir sobre la tela, como un apunte que sirve no para liberar sino para acercarnos el enigma de la visión: entre las patas anteriores del caballo se reconocen dos zapatillas de baile rosa. Son la única traza que el tiempo nos ha dejado, fluyendo desde el Oriente de las leyendas al escenario de la Opéra. Son la rúbrica del artista, que desaparece después de haber conducido hasta la fusión aquello que siempre está separado: el puro artificio de la escena teatral y la pura naturaleza que brota de una fuente. Después de todo, era el único *plein air* al que se consagraba Monsieur Degas. Detrás, se abrían las bambalinas y los camerinos.

El escenario es una superficie perfectamente uniforme, plana, surcada por sutiles rayas transversales: algo que no existe en la naturaleza. Los gestos de las bailarinas son un repertorio restringido y estricto de gestos que sólo pueden mostrarse en un escenario. Pero ¿qué sucede detrás de las tablas del escenario, pisadas sólo por las zapatillas de las bailarinas? Los bastidores, los reflectores, los fondos pintados, en la Opéra de la rue Le Peletier o en la Opéra Garnier o en tantos otros teatros. Pero ¿en los cuadros de Degas? Se adensan colores improbables -anaranjado, esmeralda, amarillo ácido, rosa encendido- que destacan en la oscuridad de la sala, se forman cúmulos ecuóreos, desflecados, que envuelven los cuerpos de las bailarinas. Se atisban troncos y frondas, que a continuación se pierden en una efusión esmaltada como si se nos abriese un pasadizo en una selva fosforescente. Es ésta la naturaleza que frena sus golpes de mar, lanzándolos hasta los pies y las espaldas de las bailarinas pero no más allá, para que los cuerpos delgados y angulosos de las *petits rats* no queden sumergidos y continúen practicando sus rigurosos ejercicios. Arbitrio imperioso de gestos geométricos y fluctuar de masas luminosas: para Degas era ésta la totalidad a la que con frecuencia, sin temer la monotonía, abandonó su pintura, como ciertos holandeses a la llanura con vacas o ciertos bizantinos a las procesiones de los santos.

32. Edgar Degas, *Bailarina* (abanico), gouache, óleo y pastel sobre seda, c. 1879. Tacoma Art Museum, Tacoma.
© Tacoma Art Museum (Donación de W. Hilding Lindberg y esposa, 1983.1.8); para la ilustración

La fusión de naturaleza y escenario se cumple de la manera más provocativa y solapada en el *Retrato de Mademoiselle E. F.* El cuadro fue un *unicum*, pero el procedimiento no fue un caso aislado. Al contrario, estaba destinado a convertirse en el presupuesto esotérico solapadamente aplicado por Degas en numerosos cuadros, pasteles y gouaches de bailarinas. A veces la artificiosidad de la escena teatral parecía exaltada: en la *Étoile* de 1878 se reconocen las divisiones entre los ejes del escenario; las palmas del *Ballet en la Opéra de París*, de 1877, revelan la inconfundible gracilidad de los fondos pintados. Pero en otras obras Degas sigue el camino opuesto: parte de la artificiosidad total de la escena para adentrarse en la naturaleza profunda, una naturaleza que escapaba de los paisajistas al aire libre (Degas hubiera deseado que la policía los detuviese por molestar en lugar público). En tres abanicos de los años 1878-1880 el procedimiento es llevado al extremo. En los tres casos aparecen grupos de bailarinas; pero en cada ocasión el núcleo de la figura es una mancha magmática, abrupta, invasiva: verdosa en una ocasión, en las otras dos empastada de rosa y amarillo. Cuanto más primitiva es la forma, tanto más delicada la amalgama cromática. Se diría que las bailarinas se desprenden, quizá en el último momento, de esa masa que se expande sobre todo el abanico. Sus cuerpos se perfilan todavía sobre los ejes del escenario (y, entre los bastidores, se reconoce a sus fieles con sombreros de copa, que las observan). Pero en el más audaz de los abanicos (hoy en Suiza, en colección privada) ya sólo las

cabezas de las bailarinas emergen de la mancha ondulada como Ninfas entre las frondas, que aquí son también las raíces, rosáceas y en forma de garras, de tres árboles. Finalmente, en el abanico de Baltimore, el grupo de las bailarinas parece en fuga, seguido por una ola que se eleva hasta el cielo, en la que se adensa el presagio de toda la pintura informal. A quien le reprochaba (y no eran pocos) ignorar la naturaleza, Degas hubiera podido indicar esos tres abanicos, epifanías de una naturaleza que se ubicaba frente a la naturaleza del siglo XIX como la prehistoria respecto de la historia; una naturaleza hecha de agitaciones geológicas y ciénagas desmesuradas, atravesada por vastas superficies ondeantes, delicadamente maquilladas, en cuyos intersticios anidaban miembros esparcidos de bailarinas, como si la danza fuera una accidental y episódica floración del caos.

33. Edgar Degas, *Bailarinas y escenografía teatral abanico*), gouache con realce dorado sobre seda, montado sobre papel, c. 1878-1880. Colección privada, Suiza.

En la libreta n.o 21 (1866) de Degas, entre direcciones por lo general de modelos, probables *cocottes*, proveedores y tiendas, citas abreviadas y bocetos a lápiz (es el periodo de *Mademoiselle Fiocre* y abundan también caballos y jockeys), se encuentran estos versos, como de una canción rococó: «Piron plus gai que délicat / Sans nul préliminaire / Dit partout qu'un chat est un chat / Moi je dis le contraire / Souvent un seul mot / en dit beaucoup trop / mais qu'une gaze fine / Sans cacher les traits / Voile le portrait… / le reste se devine.»

34. Edgar Degas, *Bailarinas*, dibujo para abanico, gouache (o témpera) con oro y carboncillo sobre seda, c. 1879. The Baltimore Museum of Art, Baltimore.
© The Baltimore Museum of Art (Fanny B. Thalheimer Memorial Fund BMA 1963.9); para la ilustración

Degas evitó siempre las declaraciones de poética. Llegado el caso, como Ingres, emitía decretos sobre el dibujo y sobre el color que podían ser comprendidos sólo por sus pares, es decir por otros pintores obsesivos y con tendencia a la mudez. Pero aquí, escondido en su libreta entre dos perfiles de caballo, dejó que se enunciase algo parecido a un principio regulador, de muy vastas consecuencias: no sólo evitar la declaración de «que un gato es un gato» (con esa tautología tan cara a Courbet y que por fortuna su propia pintura negaba), sino además decir «lo contrario». Pero ¿qué es lo contrario de la tautología? La elusión. Éste era el fundamento de la pintura de Degas. Pero, incluso eludiendo, hace falta *decir*. A veces, y con frecuencia, «una sola palabra / dice ya demasiado». Entonces, la elusión debe retraerse en la omisión. ¿O hay otra manera? ¿Qué hacer, si se pasa gran parte de la vida dentro del estudio, pintando? Basta que «una gasa sutil / sin esconder los trazos / vele el retrato». Ésta es la máxima aproximación para definir la pintura de Degas. Quien no percibe, en cada una de sus imágenes, la «gasa sutil» que envuelve el todo (cuajado de ese polvo coloreado que los comerciantes usan para las flores artificiales) sencillamente no ve a Degas. Esa gasa es la que lo distingue de su artista más afín, que es Manet. Pero el secreto no estaba sólo en la «gasa sutil» sino en el hecho de que la gasa actuaba «sin esconder los trazos». La *certeza* del trazo, durante algunos años, se encontró en Degas más que en ningún otro artista. Como productor de líneas, era el único sucesor posible de Ingres. Pero para él el trazo

debía ser velado por la gasa imperceptible, para sustraerlo a toda pretensión de literalidad. Velado y a la vez limpio: así Degas quería el mundo pintado. Por eso decía que «la naturaleza es lisa». Por eso ciertos retratos suyos tienen una presencia imperiosa pero sellada, como si los personajes supieran algo funesto que acaba de acontecer y que no tienen ninguna intención de desvelar. Así en la *Familia Bellelli*, donde la infelicidad y el resentimiento son palpables, coagulados en el aire estancado, mientras que las dos niñas, torvas y frías, esperan que termine la sesión de posado.

Una habitación de muchacha. Sin lujos, pero cuidada. Hay una cama de hierro en un rincón. El cubrecama, rosa pálido, está intacto y bien tendido. A los pies de la cama, una alfombra a rayas. El espejo tiene marco dorado. Papel pintado de florecillas rosas y verdes. En la lámpara, la pantalla también es floreada. A la izquierda, un sombrero de copa encima de la cómoda. Es decir que el hombre de barba, que se apoya en la pared, no acaba de entrar. Algo ha sucedido ya. Se comprende también cuando se reconoce, tirado en el suelo, un corsé. Es el único elemento de verdadero desorden. Se relaciona enseguida con el cofre de costura que está abierto sobre la mesa redonda en el centro de la habitación. Se diría que alguien hubiera estado hurgando en él. El objeto es elegante, resplandece a la luz, sin duda su forro rosa es el polo luminoso del cuadro. Podría contener joyas en lugar de humildes utensilios de costura. O algo muy íntimo. Una blanda seda blanca desborda y no se sabe qué es. Una joven mujer está sentada a la izquierda y da la espalda al hombre. Como si debiese dar la espalda para siempre, al hombre y al mundo. Lleva descubierto el hombro izquierdo; el vestido blanco cae sobre el brazo. Pero nada indica que haya habido violencia. La espalda parece doblada por un peso invisible y quizá eso es lo que ha hecho deslizar el vestido. El hombre de barba está apoyado en la puerta, impecablemente vestido. Quizá quiere asegurarse de que la puerta pueda volverse a abrir. Las piernas están abiertas y plantadas con fuerza. El perfil afilado, el ojo pequeño y fijo son similares a los de un criminal que Degas dibujaría un día. La luz que envuelve la escena es caliente, de un color enfermizo. Nada seguro se puede deducir de lo que ha sucedido. Se respira algo marchito y desesperado.

35. Edgar Degas, *Interior (El estupro)*, óleo sobre tela, 1868 o 1869. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.
© Bridgeman / Archivos Alinari; para las ilustraciones

Sólo tratándose de Degas es posible que a un cuadro pintado en 1868-1869, con el título de *Interior*, fuera atribuido, más de cuarenta años después, el título *El estupro* por personas muy cercanas al artista. ¿Por qué en esa escena de un hombre con barba, apoyado en una puerta, y de una mujer sentada, que le vuelve la espalda, inmóviles, silenciosos y distantes en una habitación con una cama de niña en un rincón, debía imponerse la evidencia de un estupro? Aunque el título no haya sido nunca usado por Degas («no pertenece a su lengua», observó Paul Poujaud, que lo conocía bien), la alta tensión del cuadro y algunas señales -sobre todo el cofre de costura forrado de rosa, abierto sobre la mesa central, bajo la luz neta del *abat-joursugieren* que algo sexual y silenciado invade toda la escena. Es tan evidente que ha sucedido algo poco antes -probablemente algo irreparable- que los críticos han intentado en diversas ocasiones interpretar el cuadro como la ilustración de una novela: en un principio refiriéndose a Duranty, después a *Madeleine Férat* de Zola. Hasta que Theodore Reff propuso una escena de *Thérèse Raquin*, que ofrece algunas similitudes notables: es la noche en la que los amantes asesinos se reencuentran, después de no verse durante un año, por prudencia. Zola tenía el genio de lo explícito, aquí queda demostrado. Pero ¿Degas? Era casi lo opuesto, porque le pertenecía, en todo caso, el genio de lo elusivo,

aunque las situaciones a las que aplicarlo pudieran superponerse a las de Zola (obviamente ambos estaban hechos para entenderse: en los años en los que se encontraban en el Café Guerbois -y fueron justamente los de *Thérèse Raquin* y el *Interior*- no dejaban de picarse). Lo que en esa ocasión unía a Zola y Degas era el vacío entre los cuerpos de los amantes. En Zola, ocupado por el fantasma de un ahogado. En Degas, por un resplandeciente cofre de costura, que atrae la luz sobre el forro rosa. Éste es el centro del cuadro, su misteriosos eje. Pero de ese cofre no hay huella en la escena de *Thérèse Raquin*. A casi un siglo y medio de distancia, ese cofre mantiene intacto su misterio. ¿A qué aludía? ¿Qué era lo que se había buscado en su interior? ¿Por qué era tan elegante (como para recordar la preciosa maleta para una noche que usa Grace Kelly en *La ventana indiscreta*), en contraste con la modestia de la habitación? ¿Qué es esa blanda seda blanca que desborda? Degas no quiso que supiéramos mucho de la escena precedente. Deja que los detalles actúen con sus irresistibles medios: la penumbra, el corsé abandonado en el suelo (Degas habría aconsejado a Gervex introducir uno en su *Rolla*, para que el cuerpo soberbio de la mujer desnuda sobre la cama no pareciese demasiado claramente el de una modelo, y el escándalo en el Salon fue provocado precisamente por ese corsé), las pequeñas flores rosas y verdes en el papel pintado y en la tulipa, el sombrero del hombre encima de la cómoda, el hombro desnudo y doblado, oprimido de la joven mujer que mira en el vacío, el ojo fijo del hombre de barba que se apoya en la puerta. La luz se adensa sobre el cofre abierto, «bijou rose et noir», que alguien ha manipulado. Degas lo había dicho, en esos versos ligeros, anotados en la libreta dos años antes: «el resto se adivina».

Treinta años después de haberlo pintado, Degas mostró a Paul Poujaud el *Interior*, que estaba en su estudio, de cara a la pared, con estas palabras: «¿Conoce mi cuadro de género, verdad?» Definición precisa y sarcástica. *Interior* es un cuadro de género exactamente como la *Escena de guerra en la Edad Media* es un cuadro histórico. La definición fue rápidamente aceptada porque estaba arrancada del interior. Muy cerca de Degas, otro pintor de escenas de género era James Tissot (a quien son verosímilmente atribuidas las observaciones escritas en un sobre a propósito del *Interior* de Degas, llenas de consejos de excelente hombre del oficio, consejos que por otra parte fueron seguidos casi al pie de la letra). En numerosos cuadros encantadores Tissot quiso capturar una *Stimmung* huidiza: un gesto de malhumor, la emoción de una carta, la excitación al entrar en una sala de baile, la melancolía de un banco. O, incluso, tan sólo el ondear de banderas. Son impecables cuadros de género, porque su significado, su vibración aparecen ya predispuestos en una tabla de posibilidades

admitidas y entre sus coordenadas. El presupuesto: la univocidad y enunciabilidad plena de los sentimientos. Con Degas sucede lo contrario. *Interior*, su único «cuadro de género», no concede ninguna certeza. No sabemos si y hasta qué punto el hombre es un criminal; ni si y hasta qué punto la joven es inocente. O si estamos frente a una simple escena de hostilidad o a un disgusto entre amantes. Lo que se nos deja ver, sugiere irónicamente el pintor, es siempre muy poco. El único elemento verdadero es la tremenda tensión, entre esas flores del papel pintado, las sombras, el cofre resplandeciente, el ángulo con el que cae la hombrera de ella, el que forman las piernas de él. No se nos deja saber nada más. Al fin, no podemos ni siquiera decir a qué género de cuadro pertenece. Los significados son opacos, los sentimientos oscuros, el conjunto podría incluirse tan sólo en ese género envolvente, inminente, informe que es la vida misma.

Como ya ironizaban sus contemporáneos, Degas no se cansaba de pintar bailarinas y planchadoras. Pero «nada de voluptuosidad allá, nada de sentimentalismo aquí». Tal fue la sentencia, definitiva y enigmática, de Mallarmé. *Voyeur* sin voluptuosidad y sin pathos, Degas usaba bailarinas y planchadoras como pretexto para llegar a ciertas «líneas delicadas» y a ciertos «movimientos exquisitos o grotescos». Así terminaba de perfilarse una «belleza extrañamente nueva», agrega Mallarmé. Pero enseguida se retractaba, sabiendo que ese término burdo (*nuevo*) jamás hubiera sido aprobado por el pintor. Casi se excusaba, sintiendo la necesidad de asegurar al lector que esa palabra Degas «no la usará jamás en su conversación habitual».

La relación entre Degas y los seres femeninos no se fundaba, como para Ingres, en una devoción primordial. Ni, como para Baudelaire, se precipitaba enseguida hacia la metafísica. Degas pasó la mayor parte de su vida dibujando y pintando cuerpos de mujeres y de niñas. Estaba dominado por un sentimiento en el que la atracción se contrapesaba secretamente con la repulsión hasta alcanzar un punto inaccesible de indiferencia. Los contemporáneos más perceptivos lo habían notado, y antes que nadie el ojo del crítico por excelencia, Félix Fénéon: «Sin bordear nunca la caricatura, al contrario, con una gravedad de sacerdote, M. Degas consagra al cuerpo femenino una antigua animosidad que se parece al rencor.» Algo de esa «antigua animosidad» se deja entender en una nota del diario de Daniel Halévy, el 27 de mayo de 1891, a sus dieciocho años: «Esta mañana vino Degas a desayunar. Ha hablado de mujeres con su horror habitual. ¡Pero él también ha sufrido el mordisco! También él siente el encanto sosegador y desmoralizante de las mujeres, un encanto que debilita. De eso precisamente se quejaba, de la tiranía perpetua que ellas

ejercen. Es muy amigo de Madame Jeanniot, esa persona deliciosa, y le dice con frecuencia: "¡Es necesario que os ame para perdonaros el ser tan bonita como sois!" Pero ¿por qué la ama? Si ella fuese un hombre, ¿la amaría? Es una personita muy alocada, le gusta la vida social, y no tiene fuerza de pensamiento, ningún *esprit*, nada de lo que a Degas le gusta. Sólo la ama porque es una mujer, y porque es bonita. Pero todo esto es tan sutil que él lo ignora, estoy convencido.»

Poco más que esto han osado anotar los amigos. Degas mismo siempre ha evitado el asunto. Sobre el que, por otra parte, se posan como un filo de luz oblicua y cruel las palabras de una carta de Berthe Morisot a su hermana Edma: «En cuanto a tu amigo Degas, decididamente no encuentro que tenga una índole atractiva: es hombre de espíritu, y nada más. Manet me decía ayer, muy divertido: "Le falta naturaleza; no es capaz de amar a una mujer ni siquiera de decírselo, ni de hacer nada."» Era 1869. Abandonados los temas históricos, Degas era ya pintor de niñas y caballos de carrera. Enseguida se convertiría en el pintor que, más que cualquier otro, sabría sorprender en los gestos femeninos la naturaleza clandestina.

Sabía cómo una mujer se seca los dedos de los pies; cómo bosteza mientras se estira; cómo pone un pie fuera de la bañera. Pero Degas no sabía qué significaba despertarse en la misma cama que una mujer. Si le sucedió alguna vez, debió de escaparse muy temprano. Ninguno de sus conocidos pudo atribuirle una *liaison*, aunque fuera fugaz. Se volvió un número obligado describir a Degas como un maltratador y torturador de mujeres en sus pasteles. Se citaban frases cortantes del artista acerca de la animalidad femenina. Pero era un gran error, una reacción de incomprensión y temor frente a la novedad de los gestos que Degas dibujaba y coloreaba. Era alarmante su intimidad con las mujeres, su capacidad de conocerlas más de lo que ellas mismas se conocían. No descubriremos nunca ninguna precisión acerca de las relaciones entre Degas y las *petits rats* de la danza. Pero ciertamente no intentaba seducirlas, como en cambio era práctica habitual entre los señores con sombrero de copa que se asomaban a los bastidores de la Opéra. El gran ocioso Boulanger-Cavé, que consiguió no hacer nada en toda la vida, con excepción de un breve intervalo en que ejerció las funciones -inespecíficas- de censor teatral, dio probablemente en el clavo cuando describió la actitud indulgente y bien dispuesta de Degas hacia las *petits rats*: «Las encuentra encantadoras a todas, las trata como si fueran sus hijas, disculpándolas de todo lo que hacen y riéndose de todo lo que dicen.» En cuanto a las pequeñas bailarinas, Cavé decía: «Sienten por él […] una auténtica veneración, y hasta la última de las *petits rats* daría cualquier cosa por complacer a Degas.» Por lo que parece, Degas no pedía más que alguna sesión de posado. Quizá ninguna de sus cartas suena tan afectuosa como una nota a

Emma Dobigny, una de sus predilectas entre las *petits rats*: «Ya no vienes a verme, pequeña Dobigny. Sin embargo, no he arreado mi insignia todavía. Se lee aún en mi puerta: "Hostería", y no me he retirado todavía del comercio. Esta tarde tendré la tienda abierta hasta las seis y media. Intenta concederme alguna sesión de posado.»

Las *petits rats* eran niñas entre los trece y los quince años, figurantes en el cuerpo de baile de la rue Le Peletier (antes del incendio) y de la Opéra Garnier. Según la ocasión, podían ser corifeos, mariposas, flores. Salían a escena haciendo alboroto, como una «pequeña compañía vistosa, fogosa, escotada, vestida de seda y raso, rondando por las escaleras» y dispersándose (en la rue Le Peletier) entre «viejos pasillos deliciosos con muchas esquinas y rincones mal iluminados por humeantes quinqués». Las *petits rats* eran escudriñadas y vigiladas por dos potencias opuestas, prontas a negociar: los cortejantes y las familias. Los cortejantes eran señores con capote negro, con sombrero de copa, por lo general con barba negra o entrecana, a veces apoyados en bastones o paraguas. Con frecuencia eran nobles o falsos nobles, o también funcionarios, financieros, rentistas. O cualquier otra cosa que garantizara alguna solvencia patrimonial. Algunos llevaban la cinta de la Légion d'Honneur. Las familias estaban representadas por las madres -o, a veces, por las tías- de las *petits rats*. Con frecuencia eran las porteras, con aire solemne y consciente de su propia dignidad. Como altos diplomáticos, esperaban que los cortejantes -quienes, como es obvio, nunca se hubieran declarado como tales, pero estaban siempre enfermos del ballet- se dejaran ver con algún pretexto o entablaran conversación. Comenzaba entonces la negociación. Se trataba de vender a la pequeña bailarina al mejor postor. ¿Alguna joya? Para comenzar. Después había toda una escala de posibilidades. No era bueno limitar el juego desde el principio. Cuanto más vago se era al principio tanto más lejos se podía llegar. Al final, la pequeña podía hasta convertirse en marquesa, quizá en Italia (lo cual significaba una disminución, pero aun así un resultado respetable). O volverse una *cocotte* y darse a la «galantería a gran escala» (como decía un informe policial). Esto es precisamente lo que les sucedería a Virginie y Pauline, las dos *petits rats* discípulas de Madame Cardinal.

El único y exclusivo cantor de este mundo fue Ludovic Halévy, amigo de Degas desde la adolescencia, autor que, en pareja con Meilhac, había alcanzado la cima de la opereta escribiendo los libretos de la *Belle Hélène*, de la *Grande-duchesse de Gérolstein* y de la *Vie parisienne*. Offenbach y Meilhac-Halévy fueron el apogeo meteórico del Segundo Imperio, en su mecánica e insistente insensatez. En 1870 Halévy publicó por entregas una novela destinada a tener treinta y

tres ediciones en diez años: *La Famille Cardinal*, epos de las *petits rats*. Mientras anotaba en su diario: «Un poco violento quizá, pero es la verdad. Así son, tal como las he visto, las señoritas de la Opéra […] y sus señoras o señoritas madres.» Esa violencia, hecha de lucidez y claridad, se aproximaba a la usada por Flaubert en *Madame Bovary* o en *Bouvard et Pécuchet*.

Algunos años después, Halévy pidió a su amigo más íntimo, Degas, que ilustrara la novela. Degas no se sentía atraído por la idea de ilustrar libros, pero en este caso aceptó. Sus imágenes, en relación con el texto, son de una precisión impresionante. Forzando la palabra, se podría decir: de una *verdad* indudable. Sin embargo, no fueron aprobadas por Halévy, por motivos nunca aclarados. A continuación, éste buscó otros ilustradores, mucho menos conocidos. Quizá, a través de Degas, se había asustado de sí mismo. Quería escribir ahora historias más blandas y sentimentales, como *L'Abbé Constantin*. Pero Degas no lo acompañaría en esa empresa. Triste, Halévy anotó en su diario la reacción del viejo amigo: «Degas está indignado por el *Abbé Constantin*, mejor dicho está asqueado. Le disgusta toda esa virtud, esa elegancia. Esta mañana me ha dicho cosas insultantes. Tengo que hacer siempre cosas como *Madame Cardinal*, breves cosas secas, satíricas, escépticas, irónicas, sin corazón, sin emociones.»

A partir de 1870 Degas dedicaría al ballet cerca de una tercera parte de su obra. *La Famille Cardinal* se convirtió en el sobrentendido perpetuo de sus cuadros, pasteles y esculturas. Cada una de sus bailarinas es una Pauline o Virginie Cardinal. Nunca lo abandona la mirada fría o estratégica de Madame Cardinal o la predatoria de algún abonado a la Opéra. La mirada del pintor es la tercera en discordia en esa escena de poblada soledad. Ése era el marco en el que todo se consideraba: una rama menor de la prostitución, que reunía en sí los extremos de la ligereza y de la sordidez como ninguna otra especialidad de la *vie parisienne*. «Sin corazón, sin emoción.»

No era raro que un pintor se casara con su modelo. Así lo hicieron Renoir y Monet. O bien se establecían largas relaciones. Degas usaba con frecuencia como modelos a las *petits rats* que había conocido en la Opéra. Esto parecería elevar al cuadrado la probabilidad de relaciones sexuales. Nada de eso sucedió. Si existieron tuvieron que ser muy secretas, en un mundo en el que los secretos duraban poco. En casa, Degas se hacía ver siempre y exclusivamente en compañía de gobernantas escorbúticas. Sin embargo, el aura erótica envolvía todas sus figuras femeninas. No importaba si los cuerpos eran atractivos o escuálidos. Ya fueran bailarinas o planchadoras, prostitutas o acróbatas o cantantes de *music-hall*, pertenecían a una vida que Degas estaba ávido por dibujar. Dibujar era todo para él. Implicaba que cada sobrentendido se convirtiera en una línea. Pero, aun como línea,

mantenía su misterio. La línea tiene una gran ventaja: no habla. Cosa que complacía a Degas. En una ocasión le dijo a Forain que, en su funeral, no quería discursos. A continuación se corrigió. Dijo: «Mejor dicho sí, Forain, haréis uno, diréis: le gustaba mucho el dibujo.»

La afinidad entre Ludovic Halévy y Degas se ponía de manifiesto apenas entraban en la Opéra. Unas pocas líneas de los diarios de Halévy se leen como cañamazo para dos, tres, cuatro Degas: «Entro en el foyer de la danza. Poca gente. M. Auber sentado en el banco de terciopelo, bajo el gran espejo en el que se reflejan muchas piruetas y *entrechats* […] Sobre los peldaños de la escalera Mademoiselle Gauguin invita a un jovencito muy apuesto a una representación que debe tener lugar el día 17 en la sala de la École Lyrique […] Dos pequeñas corifeas muy bellas están echadas en el sofá rojo, a izquierda de la chimenea, me acerco, duermen. Mademoiselle Baratte se sujeta a la barra con una mano y, erguida sobre las puntas, conversa con M. X. Dejo el foyer de la danza, doy una vuelta por los pasillos…»

¿Cómo se movían, cómo hablaban las *petits rats* de Degas? Disturbios en París. Ludovic Helévy recorre el boulevard Montmartre, vacío y siniestro. Después deja a Meilhac y entra en la Opéra. Representan *Faust*, la sala está llena. Mientras Halévy pasa a través de los bastidores, dos *petits rats* lo rodean: «"Qué suerte tenéis, podéis ir a ver los motines." Llega una tercera bailarina y dice a las otras: "Rápido, venid, he encontrado una ventana en el tercer piso desde la que se ven los motines." Desaparecen las tres con sus pequeños vestidos de campesinas flamencas, riendo como locas, encantadas con la idea de ver los motines.»

El Segundo Imperio fue la primera época destinada a no tener un estilo propio. Ya su nombre la condenaba a no poder ser otra cosa que una repetición. Un nuevo y misterioso elemento químico difundido en el aire impedía que cualquier cosa fuera tomada completamente en serio. Esto hubiera producido en algunos una sutil angustia, pero en la mayoría despertaba una euforia que lo invadía todo. Tal fue la insensatez congenial a la opereta. De golpe parecía completamente natural -incluso para el público más amplio- que todo fuera susceptible de parodia. El duque de Morny, hermanastro del emperador, alternaba en su jornada las más altas funciones políticas, de eminencia gris y secreto gobernante, con las de comediógrafo ligero, a lo que evidentemente hubiera querido dedicarle más tiempo. No estaba claro cuál de las dos funciones era el seguimiento de la otra con medios distintos. Ni cuál tenía, después de todo, mayor relevancia.

Así se abrió la brecha de la opereta. Un tono de burla ecuménica se habría justificado también años o décadas antes. Sin embargo sólo

explotó entonces, y sólo entonces fue aceptado sin sobresaltos. En 1865 *La Femme à barbe* cantada por Thérésa, *La Vénus aux carottes* de Silly y la entrada del rey en la *Belle Hélène* fueron los motivos populares del año.

No todo, pero muchas cosas se presentaban espontáneamente bajo la especie de opereta. Ludovic Halévy tomaba nota y después pasaba el dato a Offenbach. Por ejemplo, el Príncipe que patalea como un niño malcriado. Diario de Halévy, del 21 de enero de 1866: «El Príncipe Imperial, hace unos días, pedía una cosa que se le negaba: ¡*Ah!, conque ésas tenemos*, dijo, *y bien, entonces cuando salga no saludaré al pueblo*.» Hasta los atentados -único imprevisto que podía interrumpir los desfiles interminables de altezas reales- parecían escenas de opereta. Un día el zar Alejandro III, Bismarck y el anfitrión Napoleón III debían pasar revista a sesenta mil soldados. Le seguía «un estado mayor de veinte príncipes y altezas reales entre los que estaban el rey de Prusia, el gran duque de Assia, el gran duque heredero de Rusia, etc.». Un joven disparó, hiriendo a un caballo en la cabeza. «Es para mí, es un italiano», dijo Napoleón III al zar. «No, es para mí, es un polaco», dijo el zar. Tenía razón, era un polaco. Lo apuntó Ludovic Halévy, y eran las típicas bromas de una *pièce* de Meilhac y Halévy.

«No dice nunca nada, y miente siempre»: así definía a Napoleón III una voz anónima. El suyo era el reino de la *demi-liberté* y del *demi-monde*, pero sólo con algún esfuerzo el Segundo Imperio podría ser definido como una dictadura, al menos en el sentido estricto que la palabra ha asumido un siglo más tarde. El 29 de marzo de 1866 el teatro Bouffes-Parisiens festejaba la quincuagésima representación del *Orphée aux enfers* de Offenbach. «No me siento en absoluto oprimido», murmuraba pocos días más tarde Ludovic Halévy -uno de los autores del *Orphée*- a propósito de un discurso de su amigo Paradol en el que se hablaba del «pueblo que es gobernado y oprimido».

En 1886, en la octava y última exposición impresionista, Degas presentó, «como un adiós insultante» (según observaría Huysmans), cierto número de pasteles descritos de este modo en el catálogo: «Serie de desnudos de mujeres que se bañan, se asean, se secan, se frotan o se peinan». Hay un sarcasmo sutil en esta formulación impasible y Huysmans, que con facilidad tendía al Grand Guignol, encontraba allí «una atenta crueldad, un odio paciente». Tanto Huysmans como Fénéon (las dos miradas más penetrantes del momento) se lanzaron entonces a escribir un número de funámbulos que pretendía igualar con palabras «el horror» de las mujeres de Degas. Salto excesivo, que iba más allá de la diana. Las mujeres de Degas, observadas algunas décadas más tarde, aparecerían simplemente como ejemplares de esa rara especie zoológica que es la *mujer común*. A veces (y con

frecuencia) atractivas, a veces no, siempre atrapadas en una prodigiosa tela de araña cromática en sus bañeras, vestuarios y «oscuras habitaciones de *hôtel meublé*» (Fénéon). Las modelos de Degas no eran, por un perverso designio del pintor, más repugnantes respecto de las que posaban por los mismos años para pintores de los Salons. En algunos casos eran las mismas. Pero Degas no las ponía enseguida a posar, les pedía que caminaran desnudas por el estudio. Daban vueltas largamente en torno a la tina que presidía el lugar como un tótem y por fin llegaba el momento en que se dejaban sorprender en el gesto preciso que Degas, hombre, según Valéry, «enteramente dedicado a sus costumbres interiores, a su presa profunda» (fuera lo que fuera esta «presa», de la que nunca dijo una sola palabra), esperaba.

Lo que chocaba en Degas no era el aspecto desgarbado del cuerpo femenino, sino algo mucho más punzante: el completo abandono de los gestos canónicos. La pintura se había habituado, durante siglos, a recorrer un repertorio fijo de gestos, que sólo admitían variaciones dentro de ciertos registros. Eso había contado tanto para los florentinos del siglo XV como para los pintores galantes del rococó. En cada ocasión el pintor disponía de un abanico de posibilidades donde escoger. Pero no se atrevía a ir más allá. El sabotaje de Degas se concentró en este punto y el efecto fue explosivo. Buscaba tenazmente los gestos *intermedios* entre los canónicos, los gestos que no tienen un significado y son sólo funcionales, con frecuencia inconscientes, con frecuencia no percibidos nítidamente ni siquiera por quien los ejecuta. Gestos monologantes. Esos cuerpos desnudos eran captados en los momentos en los que todavía no se habían convertido en verdaderos Desnudos, formalizados en la secuencia de los Desnudos de la historia del arte, de Praxíteles a Ingres y finalmente a Bouguereau. Esto valía para los pasteles de 1886 y para las numerosas mujeres representadas en la intimidad. Pero una fórmula todavía más desconcertante era la que usaba Degas para las bailarinas. Allí el gesto alcanzaba su máxima y abstracta tensión, entre un polo de movimiento rigurosamente codificado y no correspondiente a ningún repertorio de las poses elocuentes en la pintura (puesto que se trataba del código, autónomo y autosuficiente, del ballet), y otro polo de corporeidad exhausta y abandonada, tras el esfuerzo o entre un esfuerzo y otro o disperso en todo caso en ese limbo inflamado que se extiende entre bastidores, camerinos y salas de ensayo.

Degas descubrió la «terrible pasión» de la fotografía en el otoño de 1895. Siempre había tenido necesidad de una distracción para sus noches. Durante un periodo, en esas horas se había ocupado de técnicas de grabado, había compuesto sonetos, tallado pomos de bastón (el joven Vollard lo proveía de maderas exóticas a cambio de

algún dibujo: inicio de una carrera de gran marchante). Después, escribía Halévy con la desenvoltura de quien no llega a medir las consecuencias de lo que está diciendo, Degas se había «apasionado por el antisemitismo, y contra el museo del Louvre; pero estas dos pasiones eran demasiado reales y lo amargan».

Así, «este año ha adoptado la fotografía». Buscaba «la atmósfera de la lámpara o de la luna». En una ocasión había intentado fotografiar a la propia luna, pero «se movía» demasiado. Incluso en la fotografía el *plein air* no era lo suyo. Fue el maestro del *fondo negro* («mis negros eran demasiado subidos», dirá un día, pero en ello precisamente residía la novedad). Frente a su objetivo el encaje que cubría los sillones se volvía un toldo alucinatorio, mientras el *intérieur* se descubría animado de presencias en las tinieblas, como animales agazapados, que después eran fragmentos de espejos, marcos, *bibelots* apenas rozados por la luz.

Cuando, en ciertas noches, a Degas se le ocurría captar una fotografía de grupo, todos debían sufrir «dos horas de obediencia militar». Con su «ferocidad de artista» imponía las posiciones, movía lámparas, tomaba a las muchachas por la nuca y las obligaba a doblarse según cierto ángulo. Seguían dos minutos de posado. Después todos se saludaban y Degas se iba «con su aparato, orgulloso como un niño con su fusil». Vistas hoy, es difícil creer que esas fotos fueran el resultado de una larga pose: si JacquesÉmile Blanche conversa con su mujer Rose o Jules Taschereau con una desconocida, eso que vemos es el instante de atención para una broma que nadie ha pronunciado, mientras los dorsos de las manos parecen abanicos que tiemblan en la oscuridad.

36. Edgar Degas, *Retrato de Pierre-Auguste Renoir, sentado, y Stéphane Mallarmé, de pie*, fotografía, 1895. The Museum of Modern Art, Nueva York.
© Bridgeman / Archivos Alinari; para las ilustraciones

Son dos las fotografías que compendian en un talismán la obra del Degas fotógrafo, además de la esencia de aquellos años. La primera, el célebre retrato de Mallarmé y Renoir junto a un espejo en el que se

refleja el aparato de Degas, mientras la cabeza del fotógrafo está envuelta en una nube cegadora e indistintas figuras femeninas se entrevén en un rincón del espejo. En toda la imagen proliferan las molduras y los marcos, como para recordar que el marco no es menos importante que la imagen que encierra, aunque sólo sea porque advierte que estamos entrando en una metarrealidad. A propósito de Degas, Vollard observa: «Otra de sus preocupaciones era que se cambiaran los marcos de sus obras.» El odio por el marco señalará, en la pintura, el inicio de la agonía.

37. Edgar Degas, *Autorretrato con la «Niña llorando» de Bartholomé*, fotografía, 1895. Musée d'Orsay, París.
RMN / Hervé Lewandowski / Archivos Alinari; para la ilustración

La segunda es el autorretrato de Degas junto a la pequeña estatua de la *Niña llorando* de Bartholomé. La luz cae sólo sobre los puntos que resaltan sobre el negro compacto: el fragmento de una tela de seda floreada abajo, a la derecha; después, hacia el centro, la cabeza de Degas que se lleva la mano derecha al mentón, como si siguiera un pensamiento (o una imagen), mientras la nuca se apoya, casi horizontal, en el respaldo de una butaca; por último, el cuerpo desnudo y brillante de la niña esculpida, que parece suspendido en el vacío y a la altura de la mirada de Degas, como un fantasma que acabara de brotar de sus ojos.

Degas ayudó a Mallarmé a formular una frase capital sobre la literatura, que se hubiera perdido en el runrún de una velada si Ludovic Halévy no hubiera tenido, también él, la costumbre de apuntar lo que decía Degas: «Degas había pasado la velada con Mallarmé, quien le había expuesto la siguiente teoría acerca de las palabras:

»Las palabras, decía, pueden y deben bastarse a sí mismas. Tienen su potencia personal, su fuerza, su individualidad, su existencia propia. *Tienen suficiente fuerza para resistir la agresión de las ideas*.

»Degas confesó que esa frase admirable era suya. Pero asegura que no hace más que resumir las ideas de Mallarmé.»

«*Resistir la agresión de las ideas*»: no existe mejor salvoconducto para quien quiera atravesar el umbral de toda la literatura del siglo XX. Es, además, significativo que esa frase haya sobrevivido mediante una vía accidental e indirecta, y probablemente fuese bicéfala.

«Hay que disuadir a las bellas artes»: este célebre *mot* de Degas fue asimismo uno de los más meritorios y clarividentes de él. Cerca del fin del siglo, Degas observaba con creciente intolerancia la progresiva estetización de todo. Sentía que el mundo estaba por caer en manos de una tropa de decoradores de interiores. Idéntico en esto a Karl Krauss que, pocos años más tarde, habría de constatar que el mundo se dividía ya entre «quienes usan la urna como orinal y quienes usan el orinal como urna». El aspecto que lo angustiaba era éste: cuanto más ganaba en estética, más perdía en intensidad. Frente a los ojos de Degas se abría el siglo siguiente, en el que todo, incluso las masacres, serían sometidas al arbitrio de un *art director*, mientras el arte -y en particular el antiguo arte de la pintura, el que lo atormentaba- se volvería cada vez más inconsistente o acabaría por disolverse.

En Madrid, huyendo de los escándalos de París, que lo habían vuelto «más famoso que Garibaldi» (decía Degas), Manet detestaba la comida y no mostraba excesiva inclinación por lo pintoresco hispánico. Pero en el Prado había visto los cuadros de Velázquez. Enseguida escribió a Fantin-Latour que «Velázquez, por sí solo, vale el viaje»; y lo definía como «el pintor de los pintores». Pero no en el sentido de que Velázquez fuera el mejor *entre* los pintores. Manet quería decir algo más importante: que Velázquez era *la pintura*, el fondo desde el cual cada pintor se desprende en cuanto puede. Volvía a enumerar las maravillas: «Todos los enanos; sobre todo uno, sentado de frente, con los puños sobre las caderas: pintura intencionada para un verdadero conocedor.» El efecto de esa pintura sin adjetivos era temible por aquello que la rodeaba incluso para Tiziano: «Un retrato de Carlos V de Tiziano que tiene gran fama, que debe ser merecida, y

que seguramente me hubiera gustado en otra parte, me parece aquí de madera.»

En el hotel -el primer hotel a la manera Europea acababa de inaugurarse en Madrid- Manet conoció a Théodore Duret, que más tarde se convertiría en su biógrafo. Enseguida empezaron a pasear juntos por la ciudad, se sentaban en el café de la calle de Sevilla, bajo los toldos extendidos entre las casas para dar sombra. Iban «todos los días a dar un largo paseo frente a los Velázquez del Museo del Prado».

Manet fue el único artista de su tiempo que participaba de alguna manera de la misteriosa cualidad de Velázquez: *ser la pintura*. Por eso resulta tan estridente definirlo como «impresionista». Cualquier definición molesta, porque Manet ambicionaba ser pintor en sentido *genérico*. Mucho más cercanas a la verdad suenan las palabras ácidas de Degas sobre él, recogidas por George Moore: «Es artista no por inclinación, sino por fuerza. Es un esclavo de las galeras encadenado al remo.»

Manet se sintió conquistado cuando se dio cuenta de que las figuras de Velázquez estaban rodeadas solamente de aire. Después de haber visto el retrato de Pablo, bufón de Valladolid (que creía ser un actor), escribió a Fantin-Latour: «El fondo desaparece: es el aire lo que rodea al hombre, completamente vestido de negro y vivo.» No había un lugar, un espacio en el que situar y apresar los seres sino un fondo gris, de un «*fangoso tierno*» -como dirían los Goncourt- del que Velázquez custodiaba el secreto. Ese fondo bastaba para las figuras más diversas, para los infantes y los enanos, para las damiselas y los bufones. O incluso para una dama de ojos conscientes de todo, que sostiene un abanico. Indiferente como la justicia, acogía aquello que, con gravedad e indulgencia, tenía ocasión de mostrarse. Incluso un rey, o el rey Felipe IV. Con paciencia, y con la profunda determinación del imitador, Manet *quería* ese fondo. Sobre él se recortó al principio una niña con una enorme espada entre las manos. Después un chiquillo que tocaba el pífano. Pero el gris era todavía demasiado perlado, delicado. Parecía pasado a través de un filtro. En cambio, el prodigio de Velázquez era el opuesto: no había filtro. No había necesidad, según parece.

Con tono cortés y firme George T. Robinson, director de la *Art Monthly Review*, invitó a Mallarmé a escribir para su revista una reseña de algunas páginas sobre los impresionistas y Manet: «hablad al público como hablaríais a vuestros amigos, sin demasiada discusión aunque no demasiado brevemente». En un francés renqueante y desenfadado Mallarmé era invitado a escribir sencillamente. Un día también Berthe Morisot le pediría que escribiera como para su cocinera. Entonces Mallarmé respondería: «¡Pero para mi cocinera no

escribiría distinto!»

Mallarmé obedeció con diligencia y envió un ensayo magistral y nítido que permanecería sepultado durante ochenta años en las páginas poco frecuentadas de la revista. En cuanto al texto original en francés, se ha perdido; ironías del destino. Para comprender el pensamiento de Mallarmé sobre los pintores cercanos a él es necesario reconstruirlo a partir de una versión inglesa que el autor consideró «pasable». Suficiente, en todo caso, para darnos un ejemplo de esa casi aberrante claridad y capacidad de exponer y desentrañar lo esencial.

Todo había comenzado, según Mallarmé -quien declaraba dirigirse a unos lectores que ni siquiera conocían el término «impresionistas» (estamos en 1876)-, cuando en las salas abarrotadas de los Salons, hacia 1860, «se difundió una luz súbita y perdurable»: Courbet. De inmediato se habían hecho notar ciertos cuadros «desconcertantes para todo crítico auténtico y ponderado», obras de un hombre que se mostraba «obstinado en la repetición, su obstinación particular»: Manet. Hubo entonces un «*amateur* iluminado» que había comprendido esos cuadros antes incluso de que existieran y había muerto «demasiado pronto para verlos»: Baudelaire, «nuestro último gran poeta». Con precisión conmovedora, Mallarmé había fijado en pocas líneas los puntos para una triangulación que permitía comprender toda una época. Mr. Robinson no tendría de qué lamentarse. Manet hubiera podido verse reconocido en su aspecto más arriesgado e inaprensible: el de un «genio» que es «singular por su rechazo de la singularidad».

En el intento de explicar a los ingleses el *plein air*, Mallarmé lo definió como «esa banalidad de mañana, esa paradoja de hoy». ¿Cómo liquidar mejor la cuestión? Un poco más abajo, hablando de la belleza femenina en relación con la pintura, afirmaba en un inciso fulminante que esta última «se interesa más por el polen de la carne que por cualquier otra seducción humana». Es verdad que nadie aparte de Mallarmé hubiera sabido nombrar ese «polen» en relación con Manet. Pero la aplicación del principio se podía verificar en diversas direcciones, incluso entre pintores muy cercanos a él. Ante todo en Renoir, que había despachado la cuestión de manera expeditiva, como era su costumbre: «Si Dios no hubiera creado la carne de la mujer yo nunca hubiera sido pintor» (en la versión de Carco, en tanto que Duthuit nos ofrece una variante más circunscrita: «Si no existieran las tetas yo no hubiera pintado»). La frase fue repetida como una sentencia pero es también interesante recordar la forma en que Renoir obligó a Madame Renoir a escoger a las criadas según el modo en que sus cuerpos *tomaban la luz*. Había una conmistión entre el sexo, la luminosidad y el aire, que actuaba despóticamente sobre él y le permitía huir de «ese viento de la Revolución que lo ha resecado todo»

(Renoir no era precisamente un progresista). A un impertinente que le preguntaba cómo conseguía pintar con las manos deformadas por la artritis el viejo Renoir respondió: «Pinto con la p[olla].» El testimonio -incuestionable- es de su hijo Jean. Nada semejante hubiera podido decir Degas. No porque no percibiese, con parecida agudeza, el «polen de la carne» sino porque un invisible látigo jansenista se interponía entre él y todo cuerpo femenino. Lo reveló Vollard, que lo conocía bien: «Es casi un lugar común el "odio" de Degas hacia la mujer. Sin embargo, nadie ha amado tanto a la mujer, aunque una especie de pudor, en el que había algo parecido al miedo, lo alejaba de las mujeres; ese costado "jansenista" de su naturaleza explica esa suerte de crueldad que ponía al representar a la mujer ocupada en los cuidados de su *toilette* íntima.»

38. Édouard Manet, *La viennese*, pastel sobre cartón, c. 1880. Musée du Louvre, París.
© Foto Scala, Florencia

Mientras la pintura tuvo un objeto se vio tentada por el seno femenino. Manet le dedicó dos veces un cuadro, como un devoto. También en este caso seguía los pasos de alguien. De un antiguo maestro y de un amigo con el que se encontraba cada tanto en el Café Guerbois: Tintoretto y Renoir. En el Prado, Manet había visto el retrato de cortesana de Tintoretto, en el que un seno magnífico es enmarcado y acariciado por el vestido y el conjunto oscila entre el malva y el gris. Pero no podía conocer el retrato paralelo de Veronica

Franco: otra cortesana, célebre autora de sonetos petrarquistas. Esta vez el seno se vuelve ante todo el afloramiento insolente de un pezón. Evidentemente la literatura lo complica todo. Alrededor continúa el juego entre malva (o rosa) y gris, que sería más tarde también el predilecto de Manet, cuando quiso exaltar el elemento femenino, como en el retrato de *La vienesa*. Algo semejante -por el rosa y el gris- sucedía en Whistler, aunque siempre ligado en él a una terca voluntad de *producir elegancia*, mientras que para Manet esa elección era como su modo de respirar, y podía ser olvidada apenas se volvía en otra dirección.

39. Tintoretto, *Dama enseñando el pecho*, óleo sobre tela. c. 1570. Museo del Prado, Madrid.

© Bridgeman / Archivos Alinari; para las ilustraciones

En cuanto a Renoir, no perdía ocasión de pintar un seno. Era el lugar mismo de su carnalidad. Nunca olvidó que había empezado como pintor de rosas sobre porcelana. Fénéon comprendió enseguida que ésa era su doctrina esotérica: «Si Renoir ha pintado, es ante todo porque amaba los senos jóvenes y las flores y quería ofrecerles su culto. Al contrario, para Cézanne, si la pintura no hubiera preexistido al mundo de las apariencias, nunca se habría dado cuenta de que existían las mujeres, las manzanas y el monte Victoire.» Manet intentó una vez, con su *Rubia con el seno desnudo*, ir más allá de Renoir en la misma obsesión. Todo el cuadro se concentra sobre el perfil ondulante del seno de la Rubia. Más complejo, más majestuoso que los de Renoir, que con frecuencia se contentan con formar parte de una encantadora secuencia de Niní («Que sea Venus o Niní la que sale del baño, para mí es lo mismo», dijo Renoir en una ocasión). Paralela a la Rubia es la *Morena con el seno desnudo* (no se sabe con exactitud cuál de las dos fue pintada primero), como si Manet, inconscientemente, quisiera componer junto a Tintoretto un cuarteto de polen.

40. Édouard Manet, *Rubia con el seno desnudo*, óleo sobre tela, ¿1878? Musée d'Orsay, París.
© Foto Scala, Florencia

No es exacto decir que Manet lo *imitara todo*, como sostenía desdeñosamente Degas. Pero cada tanto quería jugar al juego de otro y ganarle. Pretensión infantil, es verdad, pero también de eso está hecha la pintura (y la literatura). Lo intentó con Renoir, pintando a la Morena y a la Rubia con los senos descubiertos. Lo intentó con Degas, con un cuadro de carreras en Longchamp (el resultado no fue tan bueno, quizá porque Manet no tenía familiaridad con los caballos). Probó con Monet, cuando pintó *Argenteuil*, cuadro que escandalizó a

muchos porque Manet había osado pintar el Sena como si fuera azul, lo que pareció intolerable. Cuanto más imitaba, más se desvelaba Manet a sí mismo. Incluso *El balcón* calca un Goya. Pero, en lugar de tres genéricas majas, Manet introduce en la pintura el personaje de Berthe Morisot, que apunta hacia algo extremadamente íntimo y secreto de su vida. La máscara puede ser también un óptimo pretexto para decir palabras que de otro modo probablemente nunca hubieran sido dichas.

El artículo de Mallarmé se proponía presentar a Manet y a los impresionistas como la vía real del arte en un momento de crisis (la «crisis presente», que aparecería más tarde en su «Crise de vers» y desde entonces no ha cesado de recrudecer). Pero su mirada era demasiado aguda para no ver el vicio radical del impresionismo como escuela: el de ser una suerte de industria en la que operaba un colectivo anónimo e infatigable, dispuesto a hacer que ciertas «producciones ligeras» fueran «multiplicadas hasta el infinito»: bosques floridos, puentecillos, caminos rurales, verjas, gavillas, floreros, playas, lagos y muelles. En definitiva, todo lo que se puede encontrar «en el radio de un paseo». Se producían, en todo caso, algunas especializaciones. Nadie sabía tratar el agua como Manet. Pero ya con Sisley y Pissarro se hacía más difícil establecer en qué se apoyaba su excelencia. ¿La «sombra densa de los bosques de verano y la tierra verde», en el caso de Pissarro? ¿Las nubes, en el de Sisley? Tal vez sí, pero el argumento había perdido su evidencia. Es como si Mallarmé hubiese intuido, con un siglo de anticipación, las salas de las casas de subastas de finales del siglo XX, donde las «producciones ligeras» del impresionismo se presentarían en ordenadas formaciones, con pocas semanas de distancia, mientras en los intervalos se expandía todo el resto, hasta las últimas bagatelas, bajo el nombre insípido de posimpresionismo.

Cuando la pintura traspasaba cierto límite de seguridad y percibirla implicaba un choque desagradable para las propias costumbres, se producían casos de alucinaciones colectivas, que permitían, al menos durante cierto tiempo, *no ver*. Así, fue recurrente durante décadas el lamento sobre la insensibilidad e ineptitud de Ingres hacia el color. El propio Ingres parecía participar del engaño, no perdiendo ocasión de disminuir la importancia del color respecto a la santidad del diseño. Quien pase hoy frente a un cuadro suyo, rodeado de alguno de sus contemporáneos, se siente tocado por la crudeza esmaltada de sus tonos, ya se trate del cielo detrás del torso de Tetis, del armiño sobre el brazo de Mademoiselle Rivière, del chal que desciende del hombro de Madame Duvauçay o del raso de la baronesa Rothschild. Colores que no habían existido antes y nunca

volverían a aparecer. Era acaso esa unicidad lo que impedía reconocerlos.

Un caso paralelo de incomprensión, pero esta vez por una maraña de motivos sexuales y sociales, más que por la manera pictórica, se produjo cuando la *Olympia* de Manet fue expuesta en la sala M del Salon, en mayo de 1865. No faltaban los desnudos, alrededor. Por lo general acuáticos, cuajados de espumas alusivas (cuatro nacimientos de Venus coincidieron en 1863). Pero sólo en torno a la cortesana de Manet «la multitud se aprieta, como en una morgue», escribió un cronista de entonces. Muchos se reían. Encontraban cómica esa mirada fría, ese cuerpo menudo y quizá malévolo. No se limitaron a reír: Olympia fue descrita como una hembra de gorila, su mano izquierda comparada a un sapo, su carne pareció descompuesta a algunos, la piel cadavérica. Se insistía, sobre todo, en un punto: Olympia estaba sucia, necesitaba un baño regenerador, su cuerpo estaba rayado de franjas carbonosas. No eran sólo los cronistas más mezquinos los que escribían estas cosas. Tampoco Gautier escondió su incomodidad. Le parecía incomprensible esa «modelo grácil acostada sobre un trapo». También él la encontró *sucia*. «El tono de la carne es sucio; el modelado, inexistente.» Aubert resumía una opinión extendida cuando escribió que Olympia era *informe, lúbrica, sucia*. Nadie quería prestar atención al delicioso chal de cachemir -evidente homenaje a Ingres- que reposaba sobre la carne de Olympia.

El más elegante de los críticos fue Thoré, quien apuntó apenas a *Olympia* (Manet «ha hecho correr a todo París para ver a esa extraña mujer, su espléndido ramo de flores, su negra y su gato negro»), limitándose a despreciar -con sólidos argumentos- el *Cristo escarnecido por los soldados* que Manet había hecho colgar encima de su cortesana, con dudoso resultado. Ese *Cristo* desafortunado era para Thoré la confirmación de que Manet siempre necesitaba seguir las huellas de alguien: primero de Velázquez, entonces de Van Dyck. También Degas pensaba algo semejante («Nunca ha hecho más que imitar»). Pero si *Olympia* imitaba a alguien era al Tiziano de la *Venus de Urbino*, y era precisamente ese reclamo lo que parecía ofensivo. Del amplio pórtico renacentista se había pasado a un estrecho nicho erótico. El cuadro más célebre de Manet era la negación más elocuente del *plein air*.

¿Qué diferenciaba a Olympia de las muchas mujeres desnudas que fueron exhibidas en las paredes del Salon en la década de 1860 sin provocar ningún escándalo? Algunas se llamaban Amimone, Europa, Venus, Friné. Estaban protegidas por la mitología o la historia antigua. En tanto que Olympia ostentaba un nombre que ya treinta años antes Parent-Duchâtelet, el austero taxonomista de la prostitución parisina, había incluido (en la variante Olympe) entre los utilizados por las prostitutas de «clase superior», junto a Armide, Zulma, Amanda, Zélie,

Sidonie, Flore, Balzamine, Aspasie, Delphine o Fanny. Pero se pintaban también mujeres sin nombre: la *Mujer acostada* de Jules-Joseph Lefebvre es una anónima que se extiende sobre una especie de diván cubierto por una tela. Tampoco tienen nombre la *Mujer con papagayo* de Courbet ni las numerosas *baigneuses* -incluida una *Japonaise au bain* de James Tissot- que comienzan a pulular por aquellos años. No bastaba por tanto el nombre equívoco para crear un escándalo en torno a Olympia. Lo que chocaba era la naturaleza de su ser. Olympia mira de frente al observador, aunque no se puede asegurar que lo vea. No está complacida, no es complaciente, no es lánguida, no es soñadora. Sobre todo, no parece sorprendida. Sabe que nada es más normal que el desfile de los ojos que la miran. ¿Son clientes o visitantes del Salon o, más adelante, del Louvre o de una retrospectiva triunfal? No hay gran diferencia. Engastada en una alcoba claustrofóbica, Olympia es consciente de estar en una vitrina. No quiere renunciar a sus frívolos privilegios, que le permiten huir al carácter inerme de quien está completamente desnudo: un hibisco en la oreja, la cinta de terciopelo en el cuello, el brazalete de oro en la muñeca, las babuchas orientales. Su cabeza está como pegada al cuerpo. Quizá no está «vacía» como suponía Valéry, pero «un hilo de terciopelo negro la aísla de la esencia de su ser». El escándalo de Olympia es ante todo la opacidad de su expresión. ¿Resulta exagerado atribuirle esa «aceptación irónica de la existencia» a la que, pocos años antes, se refería Flaubert en una carta? Olympia no es irónica. A lo sumo es terriblemente seria y ausente. La ironía se concentra sólo en la corcova del gato. Pero está la ecuanimidad de la mirada, que no cambia ni se posa sobre un armario o sobre un nuevo cliente. No hay ninguna complicidad con el mundo. La criada negra mira fijamente, casi preocupada, a la patrona que mira fijamente a lo que está fuera del cuadro.

El motivo por el que *Olympia* provocó tanto escándalo no ha sido determinado hasta ahora. Por encima de todo, se aceptaba -con entusiasmo o resignación- que las *demi-mondaines* fueran figuras dominantes y omnipresentes en el París de aquellos años (y Olympia hubiera podido, como máximo, ser acusada de no pertenecer exactamente a la *haute bicherie parisienne*, al igual que su modelo, Victorine Meurent). Sin embargo algo debió incitar a las multitudes, que reaccionaron al unísono, sumando la irrisión a una furiosa curiosidad. Quizá el motivo residía en algo lívido, deslumbrante. Acaso tenía que ver con la luz: *Olympia* es el primer disparo de flash que encandila la pintura, como si al ojo de Manet se hubiera superpuesto por un instante el objetivo de Weegee.

Manet detestaba ser definido como «impresionista». Despreciaba la

inclinación de sus pintores amigos a complacerse en el hecho de ser *refusés*. Manet quería el Salon y los honores del Salon. Los tuvo en una única ocasión, y no casualmente por uno de sus peores cuadros, *El buen Bock*. Junto con el Salon quería aquello que con frecuencia lo acompañaba: no rechazaría, un día, la cinta de la Légion d'Honneur, pero sobre todo quería que su estudio tuviera muchos visitantes, del gran mundo o -aún mejor- del *demi-monde*. Ellos conversaban y él pintaba. Nada podía distraerlo.

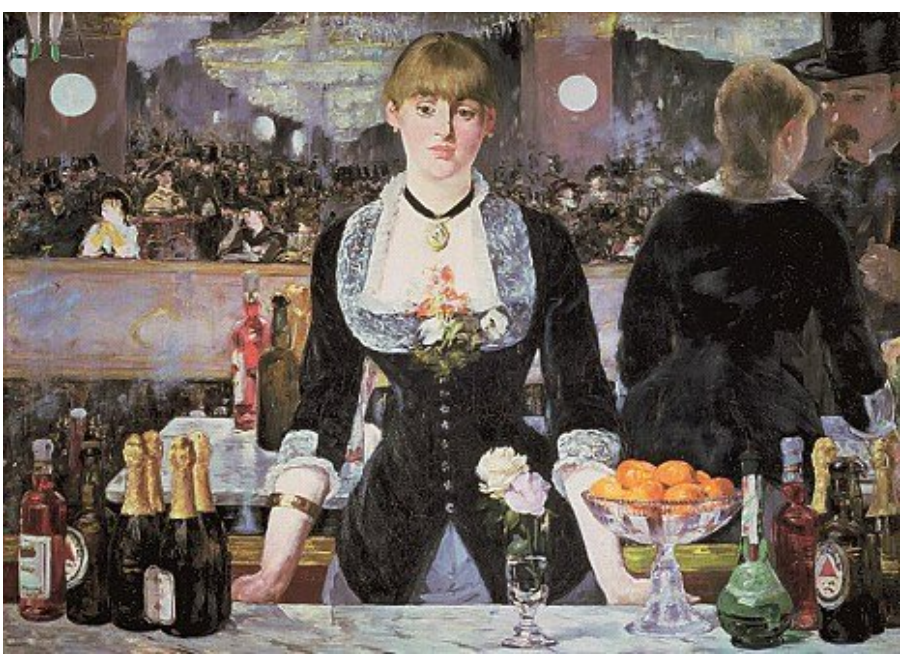
Se deleitó de ver entrar una vez en su estudio a Méry Laurent como una visitante cualquiera, con su soberbia melena leonada. Manet la sorprendió mientras admiraba un cuadro que pocos comprendían: *La colada*. Méry era una vecina de la rue de Rome, al igual que Mallarmé. Entonces mantenida por un dentista inglés (dentista, hay que agregar, de Napoleón III), así como Madame Sabatier, la amante «demasiado alegre» de Baudelaire, era mantenida por un especulador holandés. Era el cosmopolitismo del *demi-monde*. A continuación iba a observarse esta escena: Méry agitaba un pañuelo en la ventana apenas el doctor Evans se marchaba. Entonces aparecía Manet. La relación siguió por largo tiempo, a pesar de que en una ocasión se cruzó en la escalera con el dentista, que había vuelto a buscar una libreta.

Zola sobre Manet: «El artista me ha confesado que adora la vida mundana y que encuentra voluptuosidades secretas en las delicadezas perfumadas y luminosas de las veladas.» Una de aquellas veladas fue el baile de disfraces en la Opéra de la rue Le Peletier del 20 de marzo de 1873. A Manet debió encantarle ese baile y encontrarle muchas «voluptuosidades secretas», ya que durante meses lo dejó expandirse por su «tela mental» (la formulación es de Mallarmé), bajo la especie de un lienzo rectangular más bien pequeño (60 × 73). Era frecuente que a los amigos mundanos que pasaban por el estudio de la rue d'Amsterdam se les pidiera posar. De hecho Manet tenía el osado proyecto de yuxtaponer en pocos centímetros a veinticuatro caballeros con sombrero de copa, casi todos con barba o al menos con bigote, intercalados con unas pocas figuras femeninas disfrazadas, porque -observó Mallarmé- «una multitud moderna […] no podrá ser pintada sin algunas notas claras que contribuyen a animarla». Manet estaba todavía trabajando en el cuadro cuando la Opéra se incendió. Esos «señores graves como notarios y sombríos como sepultureros» que se demoraban «durante horas a la búsqueda de la intriga» -así había descrito Texier el foyer en su *Tableau de Paris*- no sabían que en esa reunión le estaban rindiendo un último homenaje al lugar. Tampoco lo sabía Manet.

41. Édouard Manet, *Baile de disfraces en la Opéra*, óleo sobre tela, 1873-1874. National Gallery of Art, Washington.
© Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington (Donación de la esposa de Horace Havemeyer en memoria de su suegra, Louisine W. Havemeyer); para la ilustración

Mallarmé escribió que el cuadro era «capital en la obra del pintor». Incluso se reconocía en él un «punto culminante» en el que convergían «diversas tentativas precedentes». Al cabo de una minuciosa descripción agregó que ese pequeño cuadro era nada menos que «una visión total del mundo contemporáneo». ¿Por qué tal urgencia y altura de tono para un cuadro que podía parecer anecdótico? Mallarmé había reconocido en él algo más. Ese «grupo *formado casi exclusivamente por hombres*» y casi compacto en una «gama deliciosa» de una única materia negra -«frac y dominó, cabellos y máscaras, terciopelos, tisú, raso y seda»- era como una única, informe criatura. Los individuos no disponían ya de un «repertorio de actitudes auténticamente humanas». Ya no existía el material mismo de la pintura: el gesto. Porque no había aliento, sólo la agitación, el murmullo, la euforia undosa de un ser multicéfalo. Algo anónimo, indeterminado, rapaz. Las veinticuatro máscaras carecían de una individualidad mayor que los reflejos de las copas de sus sombreros.

Entonces, ¿qué era lo que mantenía el equilibrio precario del conjunto? Dos botines femeninos, dispuestos en dos puntos diagonalmente opuestos: uno azul, otro rojo. El azul pertenecía a una Nana principiante, de asombrosa fragancia, cuyo codo era apresado por la mano de un caballero con sombrero de copa. Pero se comprendía que no habría sido fácil sujetar esa máscara. El botín rojo pertenecía en cambio a otra muchacha de la que sólo podemos ver un fragmento de pierna, calzado de blanco. Se percibe enseguida la extrañeza de su posición. El botín ha franqueado la barandilla de la balconada. La pierna está inclinada, como si la ignota máscara estuviera a punto de caer sobre ese negro mar de sombreros de copa. Es el único *gesto* verdadero que nos concede la escena. Pero es de una insolencia y de una ligereza tal que mueve toda la representación: esos botines rojos, que un observador poco atento podría fácilmente ignorar, son la cifra secreta de Manet. Ya enfermo, en el último, soberbio cuadro que representa un lugar público -*El bar del Folies-Bergère*-, Manet volvería a esa invención de los botines suspendidos en el aire. En el ángulo superior izquierdo, una vez más sobre una superficie ondulante de sombreros de copa, vemos dos botines (azules esta vez) y el principio de las piernas de una desconocida acróbata que se balancea sobre un trapecio. Ese balanceo se transmite como una agitación a todo el cuadro.



42. Édouard Manet, *El bar del Folies-Bergère*, óleo sobre tela, 1881-1882. Courtauld Institute Galleries, Londres.

© Bridgeman / Archivos Alinari; para las ilustraciones

El baile de disfraces en la Opéra fue rechazado para el Salon de 1874. Mallarmé comentó: «Para una Academia (y con ello denomino aquello en que, entre nosotros, se convierte por desgracia cualquier conciliábulo oficial) M. Manet es, desde el punto de vista de la ejecución tanto como de la concepción de sus cuadros, un peligro.» El perpetuo peligro del botín rojo.

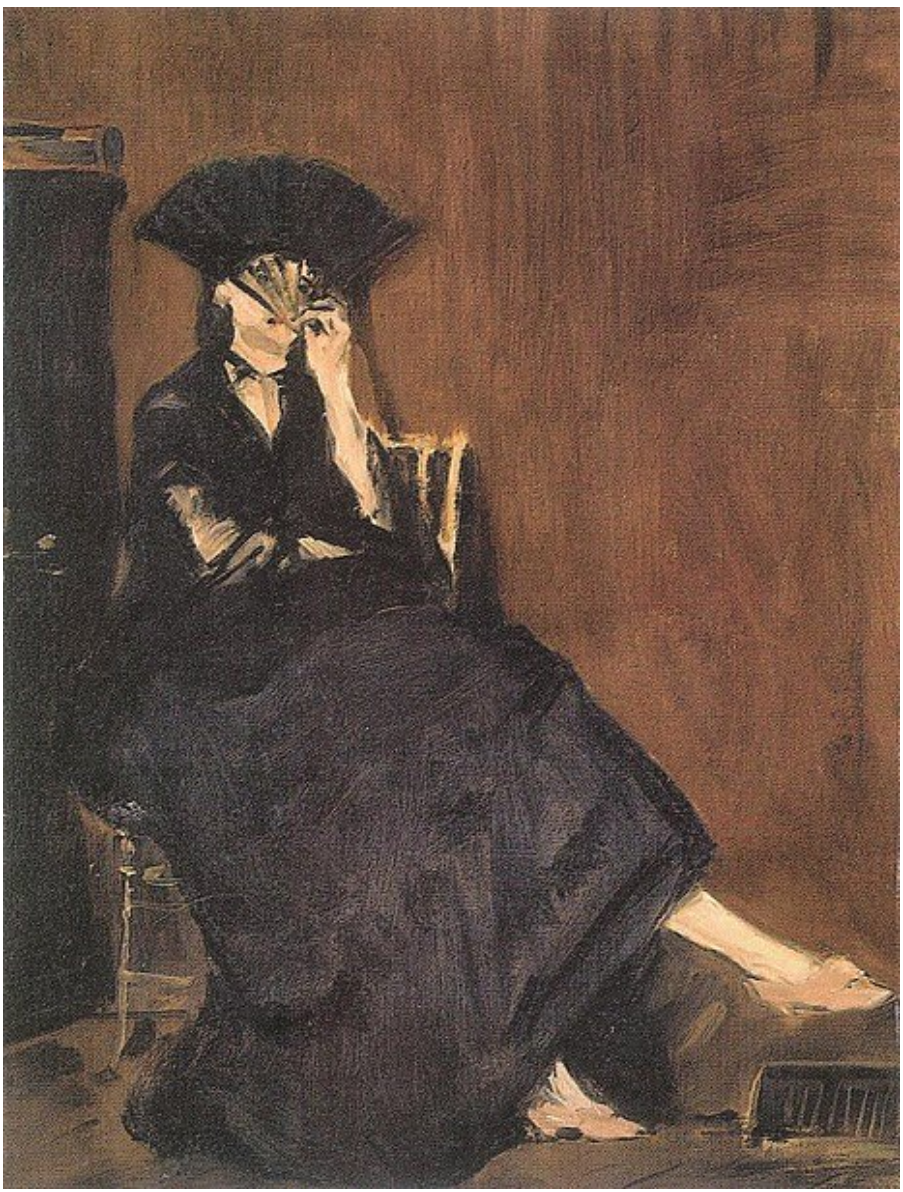
Se conocieron en el Louvre. Ella copiaba de Veronese; él, de Tiziano. Ella era una jovencísima burguesa de Passy, que se presentaba junto a su hermana Edma, cada una con su caballete. Él, como apreció Banville, era «Ese risueño, ese rubio Manet, / del que emanaba la gracia, / alegre, sutil, encantador en fin, / con su barba de Apolo». Ella, Berthe Morisot, con toda probabilidad, se enamoró desde el primer momento. Cuando vio sus primeras obras, escribió a Edma: «Sus cuadros, como siempre, dan la impresión de una fruta salvaje o incluso un poco verde.» Agregaba: «No me desagradan en absoluto.» Ese sabor amargo de la fruta verde lo sentiría en la boca durante años, atravesando las variedades más crueles y perversas de los celos. Cuando Berthe soñaba con él, de pronto Manet partió para casarse en Holanda. Después Edma, que vivía en simbiosis con Berthe, decidió casarse con un viejo amigo de Manet, oficial de la marina, dejando a su hermana en soledad. Comenzaban los cruces y las superposiciones. Después, cuando Berthe volvía a ver con frecuencia a Manet, Alfred Stevens presentó al pintor una veinteañera española, Eva Gonzalès, que deseaba convertirse en su discípula. Así, Berthe fue eclipsada por su propia doble, que parecía su versión más afortunada: no ya una belleza de tipo español sino una española, no joven sino muy joven, no una aspirante sino un talento seguro. La madre de Berthe, que había observado con ojo clínico la infatuación profunda de su hija por Manet, recorrió a los medios más bajos para disuadirla: «He ido a llevar unos libros a casa de Manet y lo he encontrado muy feliz con su modelo Gonzalès […] Manet no se movió de su taburete. Me ha preguntado por ti y le he dicho que te daría noticias de su frialdad. En este momento estás apartada de sus pensamientos. Mlle G[onzalès] tiene todas las virtudes, todas las gracias; es una mujer completa […] No había nadie el último miércoles en casa de Stevens, excepto M. Degas.» Éste se convirtió en un testigo más de ese amor atormentado. Poco dado a hablar de sentimientos, regaló a Berthe un abanico en el que había pintado un grupo de bailarinas y músicos españoles, y en medio de ellos a Alfred de Musset, hombre informal por excelencia. En el ínterin sucedieron otros incidentes. Acercándose el Salon de 1870, Berthe estaba, como de costumbre, inquieta por el cuadro que quería

presentar: un retrato de su madre leyéndole a su hermana, embarazada. Manet se presentó un día en casa de las Morisot. Dijo que el cuadro le parecía bueno. A continuación empezó a retocarlo y ya no pudo contenerse. Corrigió la falda, el busto, la cabeza, el fondo. Mientras tanto se reía y contaba anécdotas. Berthe estaba furiosa. Pero al final aceptó presentarse en el Salon con el cuadro transformado por Manet en otra cosa. El cuadro fue elogiado. Después vino la guerra. Berthe cumplió treinta años en un estado de profunda melancolía. Algún tiempo después se encontraría posando para un espléndido retrato de Manet, con las violetas, que significan constancia. El amor está intacto. Manet entonces aconsejó a Berthe que se casara con su hermano Eugéne. Era un buen hombre. Sólo de esta manera podrían seguir viéndose. Berthe se tomó un tiempo para reflexionar. Escribió: «mi situación es insostenible desde todo punto de vista». Al final aceptó. Desde entonces sería llamada Madame Manet. Degas quiso hacer un retrato del marido, que no miraba nunca a los ojos. Así lo representó. Fue su regalo de bodas. Después llegó Manet. Quería hacer otro retrato de Berthe. Retomó diversos elementos de los precedentes: el predominio del negro, los mechones irregulares de pelo, la cinta en el cuello, los dedos visiblemente nerviosos. Como talismán, el abanico. Pero esta vez la pose era nerviosa, incierta acerca de lo que iba a suceder un momento después. Es el único *retrato en movimiento*, instantáneo, que nos haya quedado de Manet. La impresión más categórica es que el gesto apunta a un movimiento defensivo. ¿Pero como habría de desarrollarse ese gesto? Acaso se habría detenido en la posición de otro retrato memorable, en el que el abanico se levantaba hasta esconder totalmente el rostro. Nunca como en esa ocasión Manet había estado tan cerca del espíritu de Guys. Pero ni siquiera Guys había osado un gesto tan audaz, que niega la esencia misma del retrato. La pose de Berthe es frívola, elegante, misteriosa, como si quisiera transformar el abanico en una máscara. Al mismo tiempo, anuncia una autoanulación. No equivale sin embargo a una simple negación del retrato, porque los ojos oscuros se ven aún a través del país de su abanico, y conmueven. Espectadores accidentales, asistimos al intercambio de un mensaje cifrado entre la mujer del retrato y el pintor. Es un mensaje de despedida.

43. Édouard Manet, *Berthe Morisot con un ramo de violetas*, óleo sobre tela, 1872. Musée d'Orsay, París.
© Bridgeman / Archivos Alinari; para las ilustraciones

Vuelven entonces a la mente ciertas palabras que Valéry escribió a propósito del otro retrato de Berthe Morisot, pintado por Manet en 1872, con sombrero negro y violetas en el escote. Valéry reconoció

allí, ante todo, «el *Negro*, el negro absoluto […] el negro que pertenece sólo a Manet». Después se detuvo en los ojos de Berthe, en su «vaga fijeza», que señala una «distracción profunda». Insinuando que la expresión del rostro tenía «un no sé qué bastante trágico». Esa impresión era lo que ahora, escondiéndose detrás del abanico, Berthe se había decidido a abolir, para siempre. De ella quedaría sólo otro carácter -insoslayable- que una vez más Valéry supo reconocer: «*una pre- sencia de ausencia*». Escudándose en el abanico, Berthe volvía a ser «fácil, peligrosamente silenciosa».



44. Édouard Manet, *Berthe Morisot con abanico*, óleo sobre tela, 1872. Musée d'Orsay, París.
© Foto Scala, Florencia

En Boulogne, en pleno verano de 1868, Manet escribe una carta a Fantin-Latour, con su habitual tono ligero, zumbón, descarado. Empieza con Degas: «yo, que no tengo aquí a nadie con quien hablar, os envidio el poder conversar con el gran esteta Degas sobre la inconveniencia de un arte al alcance de las clases pobres». Después, un poco más de charla sobre pintura. Por fin aparece Berthe Morisot: «Soy de vuestro parecer: las señoritas Morisot son un encanto. Es una lástima que no sean hombres.» Después volvía a Degas: «Decidle a Degas que me escriba. Por lo que me ha dicho Duranty, parece que se está volviendo el pintor de la high-life.» Degas, Berthe Morisot: serían los vínculos más secretos, más duraderos para Manet. Lástima que Berthe no fuera un hombre. Al menos así habrían podido hacer algún viaje juntos.

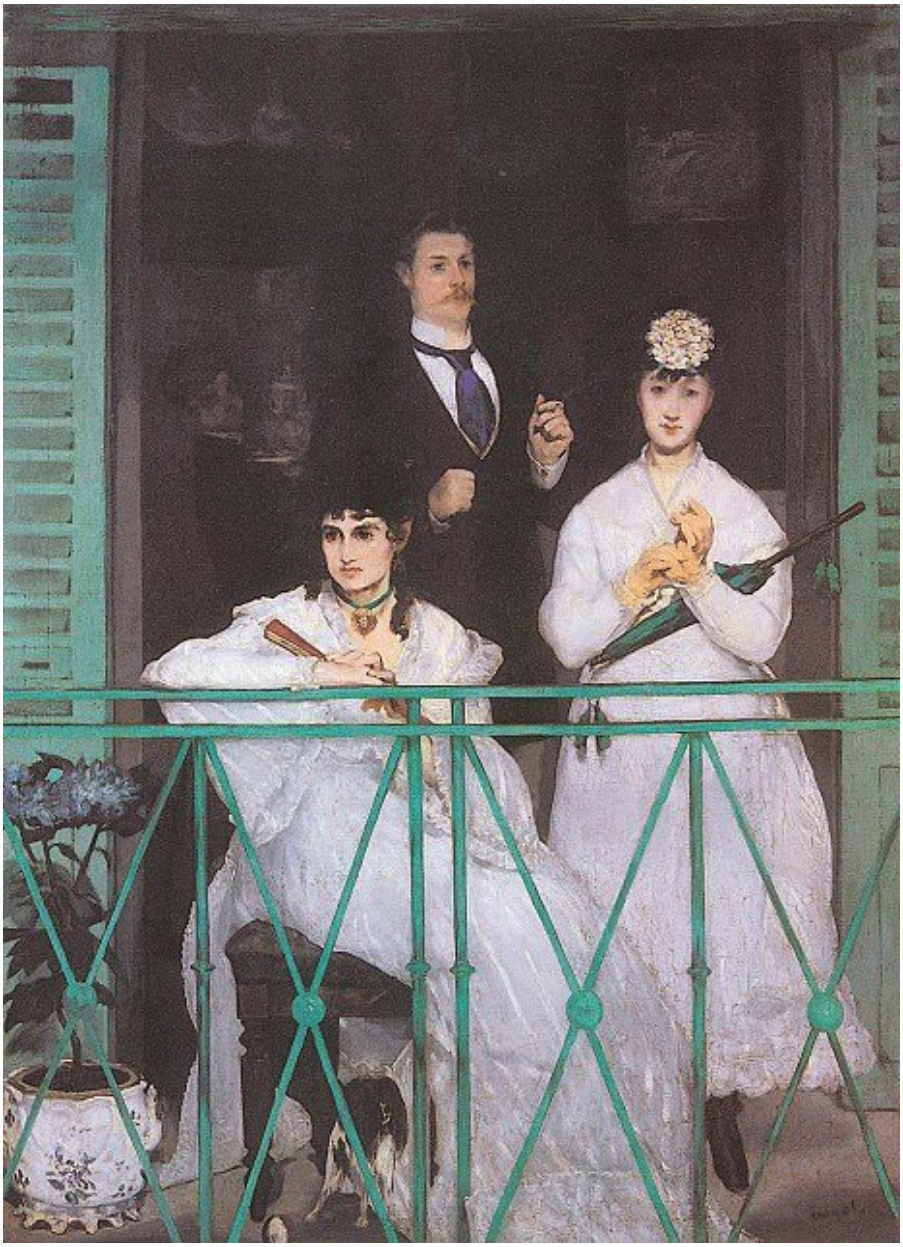
Algunos meses después de la muerte de su padre, Manet se casó con Suzanne Leenhoff, rubia holandesa con tendencia a la obesidad. Suzanne había entrado en casa de los Manet diez años antes como maestra de piano de los jóvenes Édouard y Eugène. En el momento del matrimonio solía aparecer con un hermano mucho más joven, Léon Koëlla. Como era ya evidente por numerosos indicios, ese muchacho de once años era en realidad el hijo de Auguste Manet, padre de Édouard, juez del tribunal civil, ocupado con frecuencia en casos de paternidad, muerto de sífilis, igual que, más tarde, su hijo Édouard. En casa, Léon llamaba a Suzanne «madrina»; fuera, se presentaba como su hermano. A Édouard lo llamaba «padrino». Manet pintó a su hermanastro no reconocido en diecisiete lienzos. Sólo Berthe Morisot y Victorino Meurent fueron retratadas con una frecuencia comparable. En su testamento, Manet declaró con claridad que su esposa, Suzanne, debía nombrar heredero a Léon. Muchas decisiones póstumas sobre la obra de Manet -grabados en su mayoría, como el desmembramiento de la *Ejecución de Maximiliano*- fueron tomadas, de común acuerdo, por Suzanne y Léon. hasta el último momento, Léon pretendió no haber conocido el «secreto de la familia» que lo rodeaba. Pero no se lamentaba, porque sostenía que su presunta hermana y su presunto padrino lo habían «mimado y enviciado», consintiendo todos sus caprichos. En el funeral de su madre, en 1906, Léon se presentaba todavía, en las participaciones de luto, como su hermano. Después abrió y regentó un negocio de conejos, aves y artículos de pesca. Murió en 1927. Así como Degas pagaría hasta el final las deudas de su

hermano, que lo obsesionaron durante una década, Manet protegió hasta el último momento el secreto de su padre. Era su manera de ser grandes burgueses: hacer de la familia un fortín impenetrable. Era, también, un modo de esconder en una remota cámara subterránea una parte de los sentimientos más dolorosos.

Hay motivos para pensar que Manet se sentía atraído por Berthe Morisot no menos de lo que Berthe se sentía atraído por él. Pero en su vida estaba esa cámara subterránea que debía ser protegida y escondida. Mientras tanto Suzanne se volvía cada vez más voluminosa y la madre de Berthe Morisot escribía a sus hijas que Manet estaba «en casa, haciendo un retrato de su mujer y luchando por hacer de ese monstruo algo ligero e interesante».

La historia de Berthe Morisot y Édouard Manet es una *Éducation sentimentale* que nunca fue escrita sino pintada. Lacerante como los amantes de Flaubert, que nunca consuman su amor, atravesada por una serie de cuadros en los que el nombre de Berthe está ausente con frecuencia: «El balcón», «El reposo», títulos citados entre las obras maestras de Manet. Pero sin esfuerzo -si se presta atención también al *tema*, como solía hacerse- esos cuadros son reconocibles como capítulos de una historia única: de un amor asfixiado que sólo podía vivir en forma de pintura.

Cuando Victorine Meurent, la modelo de *Olympia* y del *Déjeuner sur l'herbe*, se fue a América, Manet se sintió un poco perdido. Durante largo tiempo, cada vez que tenía dificultades con alguna modelo, se tranquilizaba diciéndose: «Oh Victorine.» Por él había sido cantante callejera, por él se había disfrazado de *matador*, por él había participado -desnuda- en un picnic, por él había sido Olympia, por él había posado con un loro. Ni fea ni bonita, átona, fría. Siempre con la expresión impasible, Victorine es neutralidad imperturbable, disponibilidad a acogerlo todo al mismo nivel.

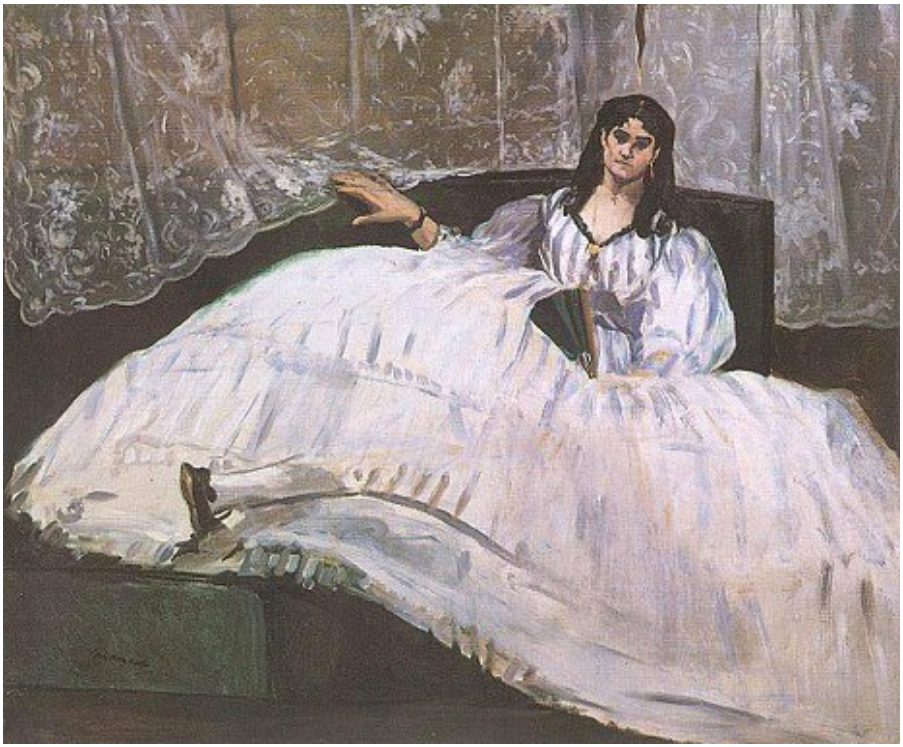


45. Édouard Manet, *El balcón*, óleo sobre tela, 1868-1869. Musée d'Orsay, París.
© Foto Scala, Florencia

Por entonces Manet tenía en mente otra cosa: un cuadro con tres figuras en un balcón. Una vez más lo tomó… de Goya. Al menos una de las figuras debía tener cierto ardor hispanizante. Manet pensó entonces en Berthe Morisot, en su mirada incurablemente oscura,

demasiado penetrante, en su palidez. En su rostro dramático, inteligente, más perturbador de lo que convenía en una mujer. Junto a ella, los otros dos personajes aparecerían como meros figurantes, en pose de circunstancia. Mientras que la mirada de Berthe, tan lejana de la de Olympia, su melancolía incontenible, dejaría entrever el fondo negro detrás de la «claridad rubia» de Manet, como la llamaba Zola. Nació así *El balcón*, con la prodigiosa barandilla de un verde chillón y el abanico estrechado en la mano de Berthe, que mira hacia un punto preciso, absorta y desolada, con los grandes iris que oscurecen las córneas. Ciertamente no los dirige al espectáculo de la calle sino al de su vida, que se abre -y se cierra- con el signo de Manet.

Difícil pensar en otro cuadro donde haya una distancia tal entre dos de los tres personajes -insípidos, casi insignificantes- y la tercera figura, Berthe Morisot, que debería tener importancia parecida a los otros y en cambio absorbe para sí toda la atención, por su intensidad candente e imperiosa, que anula a quienes la rodean. Fanny Claus, la cantante, y su amigo Guillemet, de gesto vacuo y engreído, podrían ser siluetas trazadas en la pared, que se borran en un instante sin dejar huella alguna. Berthe es un precipicio psíquico. Raras veces en un cuadro se puede percibir la inmensa diferencia de presión entre una persona y la otra. No sólo en sí mismas sino en cómo son vistas. Es como si se nos precipitara en los pensamientos -¿de qué otra manera llamarlos?de Berthe mientras posa y de Manet mientras la pinta. Madame Morisot, *chaperon* de su hija, bordaba en un rincón. Escribió que, por aquellos días, Manet tenía «el aspecto de un loco».

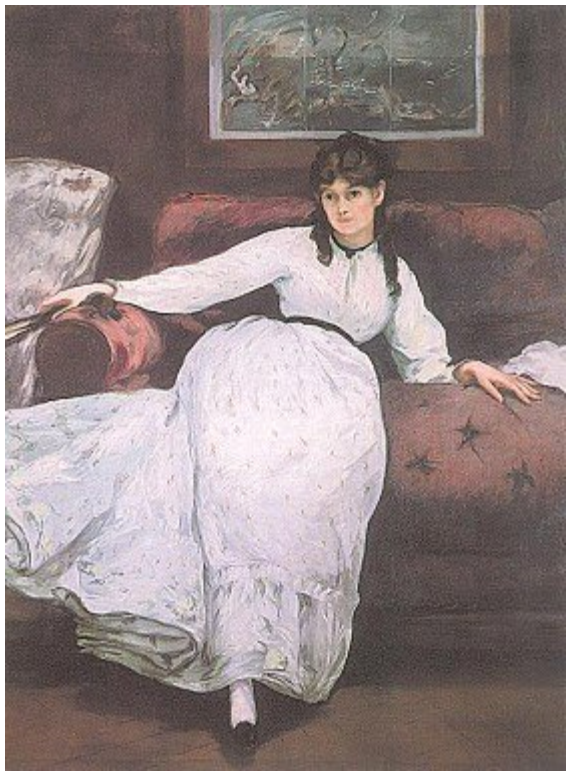


46. Édouard Manet, *La amante de Baudelaire en un diván*, óleo sobre tela, 1862. Szépm˜uvészeti Múzeum, Budapest.
© Bridgeman / Archivos Alinari; para las ilustraciones

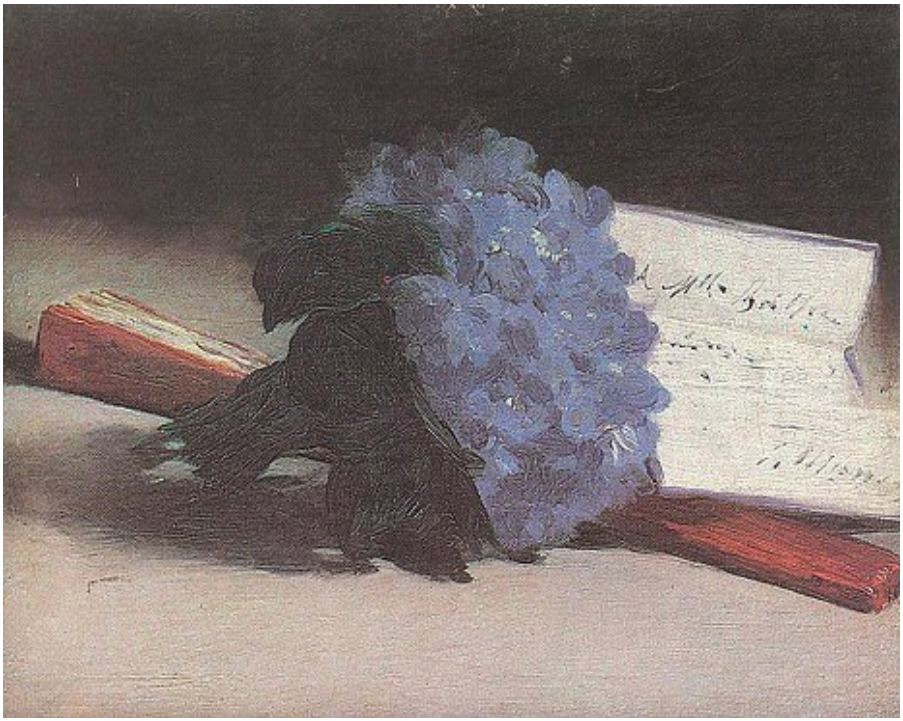
Se conservan once retratos de Berthe. Berthe es lo contrario de Victorine. Su expresión es siempre vibrante, demasiado cargada de significados. Siempre debe quedar escondida, dispersa. Siempre un capítulo de novela aflora con ella, silenciando y suprimiendo los capítulos anteriores y sucesivos. Sólo a través de Berthe es posible entrever el lado oscuro, desgarrado, abismal de Manet, de este hombre «entusiasta, dúctil y teatral», a quien le gustaba mostrarse ligero, enamorado de las cosas más evidentes de la vida y que no quería complicaciones, porque estaba convencido de la divisa que escogió para estampar en su papel de carta: «Todo llega».

En dos ocasiones Manet pintó a una mujer de pelo negro con raya en medio, sentada o casi acostada sobre un sofá oscuro, con un amplio vestido de fondo blanco del que asoma un pie con un pequeño zapato negro. Una tiene un abanico en la mano izquierda; la otra, en la derecha. A distancia de años parecen dialogar. La primera era Jeanne Duval, en su condición de «vieja belleza transformada en inválida» por la parálisis. La segunda era Berthe Morisot. Son dos retratos altamente

psíquicos. Un marasmo cargado de tensión. La cabeza demasiado pequeña de Jeanne, «semejante a un ídolo y a una muñeca» (Fénéon), perdida en el blanco y gris de su vestido y de la cortina detrás del sofá, tiene una expresión inmóvil, lejana, cerrada. Si no supiéramos que es Jeanne nadie pensaría en la amante tenebrosa de Baudelaire (y no falta quien haya puesto en duda que en efecto se trate de ella). A Fénéon -siempre preciso, siempre cruel- se le ocurrió, al verla, un poema de los *Épaves* en el que se evoca una «vieja infanta», bruñida y gastada por sus «caravanes insensées», mientras a su alrededor «ondea la inmensa y paradójica expansión de un vestido veraniego con anchas rayas blancas y violetas».



47. Édouard Manet, *El descanso*, óleo sobre tela, 1870. Museum of Art, Providence.
© Bridgeman / Archivos Alinari; para las ilustraciones



48. Édouard Manet, *El ramo de violetas*, óleo sobre tela. 1872.
Colección privada.
© Bridgeman / Archivos Alinari; para las ilustraciones

Berthe tiene una mirada penetrante y melancólica, como si hubiera sido sorprendida en la soledad o se hubiese olvidado de que estaba posando para un retrato. Detrás de su cabeza, un tríptico de Kuniyoshi evoca un torbellino de figuras, más parecidas a un cuadro informal o un Turner marino que a los agudos perfiles japoneses. También en el retrato de Zola se dejaba ver una estampa japonesa en la pared. Pero allí señalaba un gusto del tiempo; aquí, en cambio, es un pretexto para dar al rostro de Berthe un trasfondo de inmovilidad. En ambos retratos domina la presencia de algo dramático y silenciado. En ambas figuras femeninas, y también, por añadidura, en Baudelaire y en Manet, sus amantes *en titre* o en el lienzo.

Aunque hicieron lo posible por esconderla e ignorarla, la complicidad entre Manet y Berthe Morisot era evidente. Nada la denunciaba más que el regalo hecho para Manet a Berthe de una minúscula tela compuesta de tres elementos: un ramo de violetas (que sostiene la confrontación con las de Durero), un abanico cerrado, una hoja blanca en la que se lee: «A Mlle Berthe [Mo]risot / E. Manet».

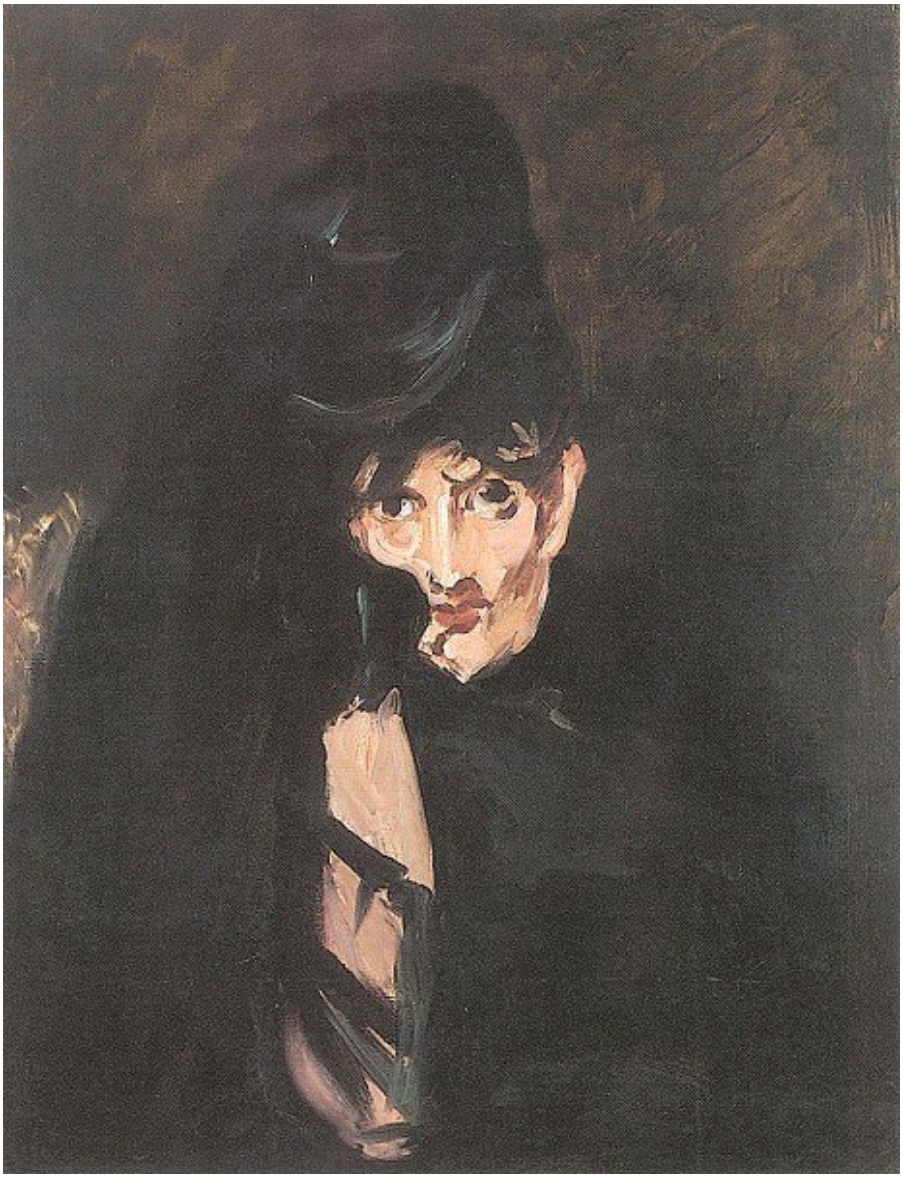
Años después, cuando se había resignado a dispersar -no sin esfuerzo- su melancolía en la puesta en escena de una dudosa felicidad doméstica, Berthe quiso pintar casi como un desafío un cuadro en el que se pudiera percibir su proximidad fisiológica con Manet, la más escandalosa. Nos encontramos, de este modo, frente a dos variaciones sobre el tema de la *mujer en el espejo*, pintadas con diferencia de dos años, primero por Manet, después por Berthe Morisot, y atribuibles *casi* a la misma mano: doble ejemplo de pintura «argentina y rubia», diría Huysmans, lanzada sobre la tela con soberano desdén y pinceladas plumosas, variando sólo la tonalidad de fondo, del azul al verde agua. La modelo podría ser la misma, aunque ninguno de los dos espejos refleja el rostro.

49. Édouard Manet, *Berthe Morisot con abanico*, acuarela, 1874. The

Art Institute of Chicago, Chicago.
© The Art Institute of Chicago; para la ilustración

Manet quiso cerrar la secuencia novelesca de los retratos de Berthe con una imagen de ella fragante y adolescente, o al menos mucho más joven que cuando se había asomado al balcón, seis años antes. Terriblemente inquieta, sin embargo, como a punto de desfallecer. Ese retrato tiene un gemelo siniestro, que Manet había pintado a principios del mismo año, cuando Berthe estaba de luto por la muerte de su padre, cuadro que muy pocos debían haber visto. Permaneció en el estudio de Manet hasta su muerte. En la subasta posterior fue adquirido -no por casualidad- por Degas.

Acostumbrado a retratar mujeres de una firme impasibilidad, como Victorine, aquí Manet se lanza al extremo opuesto y pinta lo que podría definirse como *el primer retrato expresionista*. Berthe no es ya reconocible: desfigurada, famélica, obligada a la terrible fealdad del dolor, que el pintor plasma inflexiblemente. El rostro está cercado por una compacta masa negra, del mismo tono que los grandes ojos petrificados. Quizá nadie lo sabía -excepto el pintor y la modelo-, pero éste es el retrato que se dejaba entrever en transparencia detrás de la última, encantadora, aérea acuarela con el abanico. La educación sentimental, para Berthe, había terminado. A la muerte de Manet, nueve años más tarde, escribiría a su hermana que ese día para ella se había «hundido todo un pasado de juventud y de trabajo». Agregaba: «comprenderás que me sienta destrozada».



50. Édouard Manet, *Retrato de Berthe Morisot con el sombrero de luto*, óleo sobre tela, 1874. Colección privada, Zúrich.
© Photoservice Electa / AKG Images.

«Era más grande de lo que pensábamos», dijo Degas a la muerte de Manet. Nadie como él tenía motivos para pensarlo. Durante años se habían observado y vigilado, a veces chocando, siempre evitando precisar cuánto se admiraban, sobre todo en presencia el uno del otro. Pero Degas, con justicia, había hablado en plural. Porque Manet había tenido el vicio de parecer demasiado normal. Según Baudelaire, eran

«Un hombre muy leal, muy simple, que hace todo lo que puede por ser razonable, pero desgraciadamente está marcado por el romanticismo desde su nacimiento». Muchos estaban convencidos de comprenderlo fácilmente. A Manet le gustaba el éxito, las fiestas, los maestros antiguos, las mujeres. Todo de modo inmediato e infantil. Emanaba vitalidad con su cuerpo sólido, se mostraba alegre, sombrío, quisquilloso o ingenioso por razones que siempre parecían evidentes. Pero, apenas se miran los cuadros, todo se vuelve mucho más oscuro, problemático. Zola, que lo había defendido y celebrado con memorable impulso, confesó en una ocasión que siempre lo había encontrado *desconcertante*. Con el pasar del tiempo, Manet se revelaría cada vez más desconcertante, un poco como Velázquez.

El momento de máxima proximidad entre Manet y Degas tuvo lugar cuando Manet pidió a Degas que le devolviera los dos volúmenes de Baudelaire que le había prestado, prometiendo que se los restituiría enseguida.

Cuatro caballeros acompañaron a Berthe Morisot más allá de la muerte: Renoir, Monet, Degas, Mallarmé. Ningún pintor tuvo tanto honor en la muerte y tan poco honor en la vida. Distintos en todo, esos caballeros compartieron un sentimiento de afecto y estima profunda por Berthe. Un año después de su muerte quisieron organizar una muestra memorable, que le restituyera algo de la gloria que en vida no se le había concedido. Su certificado de defunción, igual que el de matrimonio, la declaraba «sin profesión».

Casi cuatrocientas obras, entre lienzos, pasteles, dibujos y acuarelas, se reunieron en la galería Durand-Ruel. A lo largo de tres días los cuatro caballeros debatieron acerca de cómo disponerlas. Degas no consiguió imponer su idea de dar el máximo protagonismo a los dibujos. Renoir se preocupó de poner una otomana en medio de la sala para que los visitantes se encontraran a gusto. Mallarmé escribió la introducción del catálogo. Evocaba, en la prosa trascendente de las *Divagations*, una «figura de raza, en la vida y de personal elegancia extremas». Recordó un joven amigo (¿el propio Valéry?) que le había dicho un día: «Junto a Madame Manet me siento torpe y bruto.» *Madame Manet*: incluso Mallarmé, con su vertiginosa delicadeza, había sentido la necesidad de hacer resonar ese nombre, superponiéndolo al de aquella que se había casado con el *hermano* de Manet. El día antes de su muerte, Berthe Morisot dejó una nota a su hija Julie que se abría con estas palabras: «Je t'aime mourante», sin olvidarse de dejarle un encargo: «Le dirás a M. Degas que, si funda un museo, elija un Manet.»

Degas cultivaba y veneraba el puro pathos. Pero lo encontraba allí donde los otros no lo buscaban. Cuando alguien le proponía la lectura

de alguna novela del momento, rechazando la oferta «gustaba citar las diez palabras con las que el abate Prévost expresó el amor de Des Grieux por Manon Lescaut. La vio por primera vez en una estación de posta, apoyada en la pared a la espera de la partida de su carroza. Esa simple mirada decidió toda su vida y el narrador le hace decir: "Avancé hacia la soberana de mi corazón." Estas palabras tenían para él un valor absoluto, las repetía con frecuencia». Daniel Halévy agregaba una observación invalorable: «La repetición, que en tantas personas es señal de debilidad y se vuelve charlatanería, resulta algo muy distinto cuando aflora a los labios de un solitario que funda su vida en las certezas personales.» Esta última es la definición más sobria -y quizá también más precisa- que se haya hecho de Degas.

Prévost era, sin embargo, lo más opuesto a Degas y a su «rigor colérico». Degas había encontrado el pathos que le era congénito en un escritor cuya muerte fue comentada de esta forma por el cronista Collé: «escribía solamente para ganar dinero y nunca pensó en su reputación. Es un infeliz que ha vivido siempre en el más infame de los excesos. Por la mañana emborronaba una hoja en su cama, con una muchacha de la vida a su izquierda y una pluma a su derecha, y enviaba esa hoja a su impresor, que lo compensaba de inmediato con un luis: el resto de la jornada bebía, tal era su vida normal; nunca ha revisado ni corregido nada». Collé le reconocía a Prévost «la belleza de su imaginación, que era un poco negra», pero pensaba que debido a su «extrema negligencia» nada quedaría de sus escritos.

En los breves y agitados años de la opereta, París se vio invadida por un nuevo espíritu: el de Meilhac y Halévy, en que cada palabra estaba acompañada del movimiento perpetuo de la música de Offenbach. Era un espíritu que tenía origen en Mérimée (con el *Théâtre de Clara Gazul*), pero con los dos libretistas había tomado una andadura imparable: un «espíritu ágil, despojado de lugares comunes y sentimientos convencionales», dotado de una «sequedad deliberada», elástico, cortante, intolerante respecto del «sentimiento verbal de una época precedente» (como escribiría Proust). Era el espíritu que reinaba en «un género de conversación que rechaza todo lo que fueran grandes frases y expresión de sentimientos elevados». Como en un último estremecimiento, se convirtió también en el *espíritu Guermantes* y hacía que la duquesa «mostrase una especie de elegancia, cuando estaba con un poeta o un músico, en no hablar más que de los platos que acababan de comer o de la partida de cartas que estaban a punto de jugar». En una fase intermedia de esa historia se encuentra Degas, el menos sentimental y el más altamente provisto de pathos entre los pintores de aquellos años. El espíritu de Halévy lo protegía, así como lo protegía ir todos los jueves a cenar (y a almorzar dos o tres veces

por semana) a casa de los Halévy. Para Degas, que tenía parientes dispersos desde Nueva Orleans hasta Nápoles, era la máxima aproximación a una familia. Sabía que allí no encontraría flores en la mesa ni niños molestos. Sabía que se cenaría a una hora aceptable. Entonces se sentaba y, en el curso de la velada, no conseguía privarse de algún chiste cáustico, que después se expandía por todo París. También ésa era una ramificación del «espíritu Meilhac-Halévy».

Durante el Segundo Imperio, el duque de Morny pasaba por responsable de diversas intrigas, pero también se lo consideraba uno de los hombres más ingeniosos. Quiso conocer al joven Ludovic Halévy para proponerle un *vaudeville* que ya había esbozado: *Monsieur Choufleury restera chez lui*. Halévy estaba comprensiblemente intimidado durante ese primer encuentro. Pero se dio cuenta de que tampoco Morny estaba del todo tranquilo. Sufría como quien somete su propio manuscrito a un desconocido. Ése fue el inicio de una relación probablemente perfecta, sin malentendidos, sin resentimientos, interrumpida prematuramente por la muerte repentina de Morny, en 1865. Durante cinco años sólo dos personas tuvieron acceso directo a Morny: el secretario general Valette y Halévy. Ya se tratase de una guerra en gestación o de la posible censura de un chiste de una comedia de Sardou en la que se hablaba mal de las mujeres rubias, Halévy estaba al corriente de todo. Tras la muerte de Morny, Halévy renunció a sus funciones. Ya no le resultaban divertidas.

¿Cómo es que Degas se convirtió en un furioso antisemita? ¿Cómo llegó al grado de que, durante el *affaire* Dreyfus, rompió relaciones con los Halévy, la comunidad judía más agradable y rica en talento de París, en cuya casa presidía la mesa todos los jueves a la hora de cenar? La gobernanta cocinera Zoé solía leer alguna página a Degas, a la hora de comer. Generalmente eran novelas de Dumas. Un día empezó a leerle los artículos envenenados de Drumont sobre la «Libre Parole». Según Pauline, modelo predilecta de Degas, la escena se desarrollaba así: sentada junto a la ventana, Zoé leía con dicción «rápida y monótona». Degas la escuchaba «con expresión atenta, aprobando cada tanto con un movimiento de la cabeza». Eran historias de complot, de intrigas, de maquinaciones, de crímenes. Esta vez, sin embargo, no se remontaban a Richelieu y Milady sino a una entidad informe y difusa, y al mismo tiempo fácilmente reconocible: los judíos. Con candor, tozudez y completa obnubilación, Degas lo creyó, como había creído en las historias de los *Tres mosqueteros*. Quizá tenía necesidad de coagular en un nombre toda su intolerancia hacia el nuevo mundo que proliferaba a su alrededor. Pensó -como muchos otros, a decir verdad- que detrás de las molestas novedades (incluso

del «confort moderno», expresión que «lo sacaba de quicio») actuaba una voluntad única y malévola: la de los judíos. Había algo pueril y feroz en Degas en cuanto se salía del ámbito de la pintura. Entonces se volvía una persona como tantas, dispuesto a dejarse llevar por las oleadas de la opinión. Aunque el capitán Dreyfus fue absuelto, los argumentos del antisemitismo no le parecían desacertados ni infundados, sino como los de un partido injustamente derrotado, que sólo necesitaba afilar las armas para una nueva batalla. La rehabilitación de Dreyfus no era sino uno entre los miles de atropellos perpetrados por los judíos. Una vez más, había que cerrar filas. Así, en diciembre de 1898 participó en la suscripción para ayudar a la viuda y el huérfano del suicida coronel Henry, sobrentendiendo que su muerte era imputada a los dreyfusistas. Dio veinte francos, igual que el marchante de arte Durand-Ruel. Su amigo Paul Valéry, que por entonces ya había publicado *laSoirée avec Monsieur Teste*, aportó tres francos.

Delacroix, Degas: asistidos y vigilados durante años por una gobernanta. Jenny, la bretona, con Delacroix; Zoé, del Oise, exmaestra («particularmente experta en mitología» dirá un día, compungida, su sobrina), con Degas. Eran las figuras que tenían más poder en sus entornos. Las únicas que los acompañaron hasta la muerte. Hurañas, tenaces en sus aversiones. Severas administradoras. Celosas de sus prerrogativas. Jenny tenía permiso para escuchar a escondidas, de modo que Delacroix se ahorraba el tener que contarle sus conversaciones. Cuadraban a los visitantes, se complacían en negar el acceso a los que consideraban inoportunos. Sus patrones eran conocidos por ser hombres difíciles. Jenny y Zoé no querían ser menos, a su modo. Toda mujer era una enemiga, y, para Zoé, las modelos eran pequeños animales fastidiosos. Jenny cerró el acceso al estudio a una amante que no le gustaba, Madame Dalton. Cuando, en una ocasión, Degas, no mucho antes de su muerte, insistía en dar un boceto a la deliciosa Hortense Valpinçon («eres un pequeño *brioche*», le había dicho mientras la dibujaba), Zoé, que escuchaba fingiendo limpiar algún vaso, le dijo: «Tómelo, señora, todavía se le parece.» Degas contaba de «sus dificultades con Zoé, que reclamaba delantales azules puesto que su patrón compra cuadros de Ingres». Valéry recordaba que el cordero y los macarrones blancos servidos por ella eran «rigurosamente insípidos».

Zoé siguió asistiendo a Degas hasta los últimos y devastadores años. Casi ciega, seguía leyendo a su patrón, casi ciego. Mucho antes, a un grupo de amigos (entre ellos Manet) que se había permitido alguna pregunta insinuadora sobre Degas y las mujeres, la gobernanta que había precedido a Zoé -se llamaba Clotilde- se había atrevido a

responder que su patrón *no era un hombre*. ¿En qué tono habrá sido emitida esa declaración? Se piensa inevitablemente en la Françoise de la *Recherche* y en ciertos sentencias oraculares a propósito del *boeuf en gelée* o de ciertos amigos de Marcel. Pero no es necesario insistir. Al final, como solía murmurar Degas, «la pintura es vida privada».

La vejez de Degas fue desgarradora; una larga, prolongada desolación. Casi ciego, pero todavía rosáceo y vigoroso, protegido por una imponente barba blanca, similar a «un sórdido Próspero», se lanzaba en peregrinaciones insensatas por la calles de París. Caminaba por caminar. Vestido con poco cuidado, como un vagabundo, se movía a pequeños pasos, con aparente seguridad. Los conocidos lo observaban ansiosos, convencidos de que a cada momento corría el riesgo de hacerse arrollar. Pero se equivocaban. Degas avanzaba con ligereza, «como para decir algo importante». A Daniel Halévy: «Duermo incluso demasiado bien… ocho o diez horas por día… El sueño y las piernas: eso es lo que me queda».

Después de haber vivido allí durante quince años, Degas debió abandonar su casa de tres plantas en la rue Victor-Massé. Toda la manzana iba a ser demolida. Se mudó a un piso no muy confortable del boulevard de Clichy, donde jamás pintaría. Dejó todo embalado, los cuadros apoyados contra la pared. Ahora pasaba el tiempo en paseos interminables a través de París. Su aspecto era cada vez más descuidado. Con una vieja capa brillante y la barba sin recortar, se parecía cada vez más a un «viejo pobre». Según Vollard, hacía pensar en un retrato de la escuela italiana que hubiera escapado de su marco. Expresión noble, aspecto devastado. Vollard recordaba: «Degas pasaba los días vagando por París, sin rumbo; sus pasos acababan siempre por dirigirlo a su casa en demolición. Retirados los últimos cascotes, habían colocado unas tablas a lo largo del borde de la acera. Allí podía verse un viejo mirando, a través de las rendijas de la empalizada, hacia un terreno desnudo…» Cuando estalló la guerra pareció no darse cuenta. A la madre de Daniel Halévy le preguntó en una ocasión, en 1915, parándose de golpe mientras paseaban: «Y la guerra, ¿ya ha terminado?»

Última visita de Daniel Halévy a Degas, enfermo de los bronquios. «Habitación desnuda, nueva, sin pasado», en el departamento del boulevard de Clichy. Degas está inmóvil, acostado. Vive en esa casa como si estuviera de paso. Pronuncia unas pocas palabras indulgentes. No hay conversación. Ya tres años antes Halévy había notado su «media ausencia que anuncia la muerte». Ahora, «en un determinado momento la sobrina se acerca, acomoda la almohada. Su brazo está cubierto de una manga corta y ligera. De pronto Degas le agarra las manos, con una fuerza insospechada. Pone el brazo derecho en la luz

que viene de la ventana. Mira con una atención apasionada. Cuántos brazos femeninos habrá mirado de ese modo, espiados, por así decir, en la luz de su estudio. Creía que su fuerza estaba derrotada y he aquí que trabaja todavía».

Tras la muerte de Degas, cuando todo comenzó a ser puesto en venta, en mayo de 1918 -la colección y sus obras, las que mostraba y las que no mostraba-, los amigos quedaron impactados por una revelación inquietante. Reconocían en el aluvión de pasteles y de dibujos de la última manera «una especie de encarnizamiento en la fealdad, en la desolación, que sorprende y entristece». Esto escribía Halévy, aunque sin duda su juicio estaba lastrado por cierta torpe *pruderie*. Pero esa sensación lo ayudaba a decir por fin algo sobre Degas que hasta entonces no había osado: que toda su vida, a partir de 1870, había sido una «catástrofe inconfesada». Desde niño, Halévy había escuchado, anotado, admirado y venerado a Degas. Había sabido percibir mejor que nadie el sonido de «su bella voz», sobre todo cuando sonaba «íntima y dolorosa», ni siquiera Valéry lo superaba en esto. Pero ahora, frente al sentido de descomposición que emanaba de la exhibición indiferenciada de todo lo que la mano de Degas había trazado, Halévy se encontró poco menos que obligado a usar un acento distinto: «admito que en esta obra hay destrucción, catástrofe, e invoco para explicarla esa enfermedad de la vida que a partir de 1870 ha venido a atravesar el trabajo de Degas, impidiéndole los proyectos largos, y lo ha constreñido a ejecutar fragmentos, a un trabajo siempre arrancado a la penumbra». Palabras duras, nítidas, que dejan ver el fondo de esa «lúgubre gravedad de la carne» que espantaba al último Degas. Aunque pueden también ser entendidas al revés, porque se trata precisamente de la latencia de una «catástrofe inconfesada» que parece preservar, como en vendas balsámicas, la fragancia de esas hojas. A continuación de esas frases, un poco a la manera de quien toma aliento después de haber realizado un gesto irreflexivo, Halévy agravaba aún sus afirmaciones con palabras que insinuaban a conciencia la «enfermedad de la vida» en todo el arte francés de aquellos años, sustrayéndola a cualquier culto del *bonheur*: «Sí, hay una catástrofe en esta obra, como en toda la historia del arte francés a partir de 1870. Pero nadie fue más grande que Degas en esa catástrofe, nadie ha obtenido de su desesperación resultados tan magníficos.».

VI. LA VIOLENCIA DE LA INFANCIA

Para Baudelaire, la poesía no era un comando de la vida, como en ocasiones parece dar a entender Rimbaud. Tampoco algo irrespirable, sobre todo para sí misma, como a veces parece insinuar Mallarmé. Para Baudelaire la poesía ocupaba más o menos el lugar de siempre, como para Horacio o Racine. No lo atraían las innovaciones formales. Con él, acaso por última vez, el alejandrino fue el *medium* universal. Un día Aleksander Wat mostró a Milosz un poema de Baudelaire junto a un soneto del siglo XVI, sin decir quiénes eran los autores. «Era difícil adivinar», recuerda Milosz. Todo lo cual no explica -hace más difícil explicar- por qué su palabra era un poco más penetrante que las demás, más dispuesta a anidarse en los conductos de la memoria por un puro hecho de sensibilidad, a la que se agregaba -elemento decisivo- que esa palabra provenía de quien podía decir de sí: «He pasado la vida entera aprendiendo a construir frases.»

En un rincón de la «carta del vidente» Rimbaud escondió la objeción más pérfida y sorprendente a Baudelaire: habría «vivido en un ambiente demasiado artístico». Apuntaba a esa telaraña en la que Baudelaire había quedado atrapado toda su vida, entre redacciones de revistas, cafés, teatros y talleres de artistas. Algo que sofocaba, envenenaba, acaso tenía alguna relación con el hecho de que en Baudelaire «la forma, tan celebrada, es mezquina». Porque «inventar lo ignoto exige formas nuevas». Tal es la línea divisoria desde la cual se precipitará la vanguardia. La formulación del implacable juez adolescente es tan precisa que es difícil evitar la tentación de darle la razón. Pero, a más de un siglo de distancia, las formas gastadas -y acaso un tanto «mezquinas»- de Baudelaire resisten el embate del tiempo mucho mejor que el poema, bastante triste, «Accroupissements», que Rimbaud agregaba a la «carta del vidente» como ejemplo de su nueva práctica del verso.

Baudelaire ocultaba en sí un cansancio secular, aunque estaba *bien hecho* en todo su elemento. Laforgue lo reconoció enseguida: «Nunca hay en él un pliegue canallesco, un pliegue falso en las expresiones con las que se viste, siempre es cortés con lo feo. Sabe contenerse.» Rimbaud estaba impulsado por una energía salvaje, irreprimible, pero

arrastraba detrás de sí un lastre de suciedad, de estruendo, una herencia de vida escasa, corrosiva.

La vieja disputa acerca de adónde habían ido a parar los dioses apareció en diversas ocasiones en la Francia posterior a la Revolución. Pero sin tocar -ni siquiera rozar- el tono vibrante de Hölderlin, la presencia íntegra de aquello que su palabra evocaba. En París todo tendía a tomar un tono *cabotin*. El número sobre los dioses paganos se sumaba a los otros números que un poeta tenía en su repertorio. El acuerdo inicial se le adjudicaba al príncipe de los *cabotins*, Alfred de Musset, que había escrito en *Rolla*:

> Regrettez-vous le temps où le ciel sur terre
> Marchait et respirait dans un peuple de dieux; Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
> Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère…?

Destaca en primer lugar el tono de memoria nostálgica («Regrettez-vous le temps») que será retomado por Baudelaire («Amo el recuerdo de las épocas desnudas»), que sin embargo aborrecía a Musset como adolescente tardío; Rimbaud por su parte habría de multiplicar «catorce veces» esa execración. Además está la inclinación erótica del cuadro: de todos los dioses, la primera en aparecer es una Afrodita asiática («Venus Astarté»), que deja entrever un séquito de hieródulas dedicadas a la prostitución sagrada. En fin, la acentuación aguda («Astarté») que se propagaría años después, con el Parnaso, en diversas Ariadné, Europé, Aphrodité (incluso Rimbaud, alumno aventajado e insolente, escribiría así). Con tal de diferenciarse cualquier cosa vale, incluso la ortografía. Después la corriente se extenderá hasta tocar al joven Marcel, a quien su amigo Bloch explicaba que todas las maravillas de Racine se condensaban en un verso: «La fille de Minos et de Pasiphaé.»

¿Cómo se había comportado con los dioses el adolescente Rimbaud? Era un quinceañero de Charleville, ciudad que declaraba «la más idiota de las pequeñas ciudades de provincia», cuando decidió hacer su aparición en la escena literaria. La forma elegida era canónica: la carta a un desconocido en la que ofrece algún poema para su publicación. El destinatario: Théodore de Banville, lo suficientemente viejo como para haber sido el primer camarada literario de Baudelaire, y lo suficientemente joven como para ser el promotor de la única empresa atractiva para un poeta que comienza: el *Parnasse contemporain*.

Hay una estrategia precisa y fría tras el primer movimiento de Rimbaud: escoger ante todo el blanco justo; en segundo lugar, mentir:

«tengo diecisiete años», escribe en la primera línea de la carta, cuando todavía le faltan cinco meses para cumplir dieciséis; mostrarse, además, obsequioso («Cher Maître» se repite en tres ocasiones en unas pocas líneas), pero agregando a la genérica devoción el elogio puntual, que los escritores acogen enseguida: «amo en vos, con gran candor, a un descendiente de Ronsard, un hermano de nuestros maestros de 1830, un verdadero romántico, un verdadero poeta». Estas palabras son suficientes para establecer una complicidad. En efecto, ¿qué es la vida literaria sino una cadena de complicidades? Rimbaud lo sabe ya perfectamente, como si en su ser salvaje se hubiera depositado desde siempre la secular sabiduría de la República de las Letras. Pero Rimbaud sabe también que debe hacer sentir *su* entonación, que lo distinga de todos. Nada le es más fácil. Esa entonación, que presupone un eterno aire de desafío, se advierte ya en la escansión de la primera frase: «Estamos en los meses del amor; tengo diecisiete años.» ¿Quién más hubiera osado presentarse de ese modo? Sobre todo, ¿quién habría osado escandir la frase con ese punto y coma? Pero Rimbaud sabe alternar magistralmente la impertinencia y la gestualidad de la sumisión. Tras haber enunciado su declaración de fe («puesto que el poeta es un Parnasiano, prendado de la belleza ideal»), añade: «es una tontería [*bête*], es verdad, pero ¿no es así en verdad?».

En unas pocas líneas Rimbaud compuso una joya del arte retórico. Pero la ordalía, para el poeta novel, son los primeros versos. ¿Qué escogerá? También en este punto la visión es estratégica, lúcida y premonitoria: tres composiciones distintas en extensión y registro. «Sensation» -ocho versos- es un presagio de la ebriedad rimbaudiana, destinada a vastos desarrollos futuros. Se impone enseguida la seguridad del tono («Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers / […] / Je laisserai le vent baigner ma tête nue»). Mientras el verso más penetrante es ya un esbozo de ajenidad total («Je ne parlerai pas, je ne penserai rien»), en el que acaso iba a volver a pensar más tarde, aunque la aspereza esté mitigada por el verso siguiente: «Mais l'amour infini me montera dans l'âme», porque se sabe que con «l'amour» se liquida cualquier situación embarazosa. Pero enseguida sigue un reclamo poco tranquilizador a la vocación nómada: «Et j'irai loin, bien loin comme un bohémien». En efecto, Rimbaud iría muy lejos.

El segundo poema («Ophélie») es un ejercicio magistral de escuela romántica. Sirve para mostrar que, llegada la ocasión, también ese registro sería perfectamente dominado.

A la tercera, en cambio («Credo in unam…» o, según se titularía más tarde, «Soleil et chair»), se le reserva la función de manifiesto ideológico. Hay que dar a entender a Banville -y, con él, a la pobre tribu parnasiana- de qué modo el nuevo poeta *se ubica* respecto de los

antiguos dioses. Cuestión decisiva, según parece. Aquí Rimbaud ofrece una ulterior demostración de astucia, yuxtaponiendo, de principio a fin, homenaje a los mayores (bajo la forma de versos calcados, léxico tomado en préstamo, sentencias idóneas al fácil aplauso) y repentinos arranques estilísticos que dejan entrever quién es el que escribe y qué es lo que está incubando: algo que va mucho más allá del Parnaso, que lo arrasa. Lo rimbaudiano en Rimbaud (en el sentido del «Plautinisches im Plautus» de Fraenkel) aparece en escena aquí por primera vez. Se ve en el cuarto verso, calcado de Chénier: «Que la terre est nubile et brûle d'être mère» transformándolo en «Que la terre est nubile et déborde de sang.»

Esa tierra que «rebosa sangre» es ya Rimbaud. Es una tierra que aparece por primera vez. Ni siquiera Baudelaire se había atrevido a una crudeza semejante.

Poco después:

> Je regrette les temps de l'antique jeunesse,
> Des satyres lascifs, des faunes animaux,

retoma los estremecimientos de Musset y de Baudelaire, haciendo aún más evidente el hecho de que se trata de una nostalgia más erótica que teológica. En lo erótico, Rimbaud muestra enseguida la seguridad en el nombrar y una insistencia en los gestos que barre con cualquier carácter genérico a esos «satyres lascifs»:

> Dieux qui mordaient d'amour l'écorce des rameaux
> Et dans les nénufars baisaient la Nymphe blonde!

La «Ninfa rubia» que se deja *baiser* (con todo el doble sentido del verso) en un estanque cubierto de lotos comienza a tener una presencia alucinatoria. Sigue un paso de previsible carácter neopagano, en el que el quinceañero quiere una vez más tranquilizar los ánimos, mostrando lo que sabe hacer. Sin embargo, ya se insinúan versos que, aislados, significan algo más. En primer lugar: «Le pur ruissellement de la vie infinie». Ese «puro fluir de la vida infinita» con su apelación a una impetuosa sobreabundancia es la verdadera, anónima, multiforme divinidad de la que Rimbaud será siempre devoto. Quizá la única.

Los versos siguientes encierran la nueva ideología: los dioses se han desvanecido («plus de dieux! plus de dieux!»), el hombre se ha vuelto soberano («l'Homme est Roi»), pero al precio de perder la capacidad de sentir («les yeux fermés et les oreilles closes»). Sin embargo hay aún una salvación, es el habitual «Amour, voilà la grande Foi!». Amalgama de democratismo iluminado (Hugo, Michelet)

y mirada desdeñosa al mundo, en el estado al que ha quedado reducido (Baudelaire). Hasta aquí Rimbaud se comporta como un político y propone un honroso compromiso entre las diversas visiones (la humanidad que se libera y la humanidad que se empobrece). Pero enseguida se aburre de estas prudentes mediaciones y explota de nuevo:

Chair, Marbre, Fleur, Vénus, c'est en toi que je crois!

Esos tres sustantivos iniciales, provistos de mayúsculas mucho más intensas que aquella del antiguo *Amour* y seguidas por el nombre de la diosa, señalan una vía hacia Mallarmé. Hay una impaciencia que se abre camino, una voluntad de apretar las junturas de la forma. Siguen versos de deprecación a la fealdad de los cuerpos modernos. Versos que no agregan nada nuevo, salvo porque terminan con un latigazo baudelairiano:

La Femme ne sait plus même être Courtisane!

De esta forma se llega a la tercera parte, en la que Rimbaud tienta una conclusión. ¿Si volvieran los tiempos antiguos? ¿Si el hombre, que ya «ha recitado todos los papeles» y está «cansado de romper ídolos», descubriese una nueva vida? ¿Será Afrodita, la del «ombligo rosa donde viene a nevar la espuma», quien conceda al hombre «la Redención santa». Escenografía frívola y solemne, erótica y humanitaria. ¿Será ésta la solución? Rimbaud demuestra ya desde entonces su falta de miedo a las banalidades fatales, las que hacen largo el camino y se vuelven con facilidad reclamo publicitario:

Le Monde a soif d'amour: tu viendras l'apaiser.

Baudelaire se habría fustigado antes de escribir un verso tan engreído y vacuo. Pero a Rimbaud eso no le preocupaba. Llegada la ocasión, es el más hábil de los *copywriters*. Enseguida pasa a otra cosa, encajando en el verso una fórmula que parece una esquirla védica:

… La Pensée,

La cavale longtemps, si longtemps oppressée.

El pensamiento como yegua largamente (quizá por siglos y siglos) oprimida, que se libera, irrumpiendo *desde la frente* del hombre, como los caballos de Poseidón desde las rocas: es una visión deslumbrante, que el lector no tiene casi tiempo de comprender, porque el poema se precipita y repliega sobre imágenes más conocidas. Pero brevemente.

Levantando la mirada a la bóveda del cielo, ¿qué se ve?

> Un Pasteur mène-t-il cet immense troupeau
> De mondes cheminant dans l'horreur de l'espace?

También en este caso la novedad destaca sobre todo si se aíslan los versos del contexto. Se nota entonces la afasia frente al horror cósmico. Esto es puro Rimbaud, un Rimbaud pascaliano.

La parte cuarta y última es una secuencia de cameos alejandrinos, por la que desfilan Ariadna, Teseo, Europa, Zeus-toro, Leda, Zeus-cisne, Afrodita, Heracles, Selene, Endimión: idóneos, a veces virtuosos, ejemplos de cómo las antiguas historias están siempre a la espera de ser narradas de nuevo. Pero en los últimos versos la tensión crece, y el quinceañero Rimbaud se despide con imágenes que todavía esperan a ser descifradas. Todo comienza con un lejano murmullo de agua:

> C'est la Nymphe qui rêve, un coude sur son vase,
> Au beau jeune homme blanc que son onde a pressé.

Con frecuencia ha surgido la pregunta acerca de cuál es el origen de la imagen de Melancolía que medita con un codo apoyado. Imágenes que habían encontrado su última variante en la niña alucinatoria que se le aparecía a Baudelaire en el fondo del pasillo desierto de la escuela (en el poema de introducción enviado a Sainte-Beuve, perfecta contrapartida del «Credo in unam…» enviado por Rimbaud a Banville). Ahora ese origen se nos revela: es la Ninfa, que acaba de ahogar a Ila, el joven amigo de Heracles, y ya sueña con él. La Melancolía sería entonces la primera de las amantes asesinas. Su codo se apoya en el jarro del que permanentemente surge el agua. Es decir que de ahí surge ella misma. De ahí surge el agua que ha sumergido a Ila. Son dos versos misteriosos y elípticos, donde el crimen está sólo esbozado. No es más que otro cameo alejandrino, pero con un oscuro evento mítico que se cierne todavía y que sirve de umbral para los versos finales. Aquí se habla de una «brisa de amor» que «en la noche ha pasado». De golpe, como antes en la frente de la Ninfa, somos introducidos en los «bosques sagrados», en el «horror de los grandes árboles». Apenas alcanzamos a pararnos y preguntarnos: ¿por qué ese *horror*?, ¿por qué esa selva es como el desierto celeste, donde el Pastor guiaba su rebaño astral? No lo sabemos, pero enseguida, en medio de la selva, descubrimos algo que podría también aterrorizarnos. En la espesura se esconden estatuas:

> Majestueusement debout, les sombres Marbres,
> >Les Dieux, au front desquels le Bouvreuil fait son nid,
> -Les Dieux écoutent l'Homme et le Monde infini!

Ahora sabemos adónde han ido a parar los dioses. Son estatuas escondidas en la selva, horadadas de nidos de petirrojos. Desde allí, como siempre, nos observan y nos escuchan. Aunque el hombre se adorne de una impropia mayúscula y se declare «desdeñoso de los viejos yugos», además de «libre de todo temor», los dioses, en su pétreo mutismo, no dejan de seguirlo, indiferentes a los cultos, a las devociones, a las maldiciones. Los dioses pueden aparecer o desaparecer a los ojos humanos, según los lugares donde se establezcan. Pero siempre *están* y miran.

Hay algo en Rimbaud que se sube a la cabeza: enseguida sus comentaristas comienzan a agitarse, rimbombantes, como espoleados por un aguijón invisible. Así la precisión acaba por refugiarse en un lector como Sergio Solmi, discreto y humilde, pero dispuesto a acoger desde los primeros versos de Rimbaud los signos de una «loca revuelta infantil», que era al mismo tiempo una «negación del mundo, a la vez fisiológica y metafísica». Solmi auscultó cuidadosamente, verso a verso, los primeros ensayos poéticos y no retrocedió cuando la forma lo constreñía a reconocer no sólo que «la nota predominante en este Rimbaud de los inicios es la insinceridad», sino que ella iba paradójicamente a confirmar «la desconcertante afirmación de Rivière acerca de una fundamental “inocencia” y “pureza” de Rimbaud». Tortuosos túneles, sin salida. Pero quien frecuenta a Rimbaud debe acostumbrarse a habitar en ellos. En él resonaba, como nunca, la violencia de la infancia: un estado que infunde miedo, el primero en ser sepultado. Rimbaud en cambio siguió siendo siempre uno de esos «poetas de siete años» a quienes dedicó uno de sus primeros poemas. Esto explica el tono taimado, desvergonzado y experto con el que un Rimbaud quinceañero se dirige a Banville. Después de todo, tenía ya ocho años de poeta tras de sí. Al principio, era un niño airado, del que nadie -ni mucho menos su madre- sabía descifrar «el alma […] entregada a la abyección». Entonces se encerraba «en la frescura de las letrinas». Para pensar. Jugaba con los niños indigentes del barrio, que hablaban «con la suavidad de los idiotas». Sobre todo «hacía novelas». ¿Acerca de qué? «Sobre la vida / del gran desierto, donde brilla la Libertad arrebatada, / ¡selvas, soles, riberas, sabanas!» Un paisaje y un presagio, al que se atendría sin desvíos. Un hilo ardiente unía la novela fantasmagórica del «poeta de siete años» a la *Saison en enfer*, a las *Illuminations*, a África. Las correspondencias se mostraban con tal evidencia que no requieren explicaciones. El tono ya se anunciaba:

Vertige, écroulements, déroutes et pitié!

Vértigo y derrumbe sobre todo, en la palabra y en el gesto.

Junto a la «novela», el eros. Aparece bajo la especie de una niña que se hacía reconocer por el «ojo oscuro, alocada», y vestía «ropa de india». Una «pequeña salvaje» de ocho años, «hija de los obreros de al lado». Saltaba encima del pequeño poeta sacudiendo las trenzas. Lo tiraba al suelo. El varón atropellado «le mordía las nalgas, / porque jamás usaba bragas». Después se pegaban. Al final, el «poeta de siete años» se iba, «dolorido de los puños y patadas», y «se llevaba a su habitación el sabor de su piel». La literatura había vivido hasta entonces en la ignorancia de todo esto. Ningún escritor anterior, ni siquiera Baudelaire, se había atrevido a nombrar escenas semejantes. Se nos puede preguntar cómo podía ser de otro modo, tal es el carácter penetrante y certero de esas sensaciones, acaso ya experimentadas y calladas por tantos. Ahora un salvaje adolescente de las Ardenas hablaba de todo eso con la misma seguridad con que otros habían compuesto durante siglos cantos amebeos.

¿Qué sucede en el primer Rimbaud (en Charleville, entre los quince y los dieciséis años)? Una «masacre de los significados», a la que nada podía sobrevivir «sino […] la vibración, el deslumbramiento de las puras apariencias». Esto escribía Solmi, con la temeridad precisa que sólo está al alcance de los tímidos. Ese escenario feroz y abstracto se presenta no cuando se alcanza, sino cuando ya se nace en una tierra reacia a la civilización. Éstas son sus Ardenas.

¿Es posible reconstruir la historia interna de aquel «deslumbramiento de las puras apariencias» que podría ser al mismo tiempo la última estación de la poesía? Solmi ha intentado hacerlo en pocas líneas, con destreza, distinguiendo diversas etapas del proceso de elaboración de esas apariencias. En la primera, «desvinculada de su cohesión histórica, que sólo las constituía en máquinas de contrición y de tortura, en objetos de la violencia del poeta, vueltas así inofensivas y encantadoras como en el lejano Edén infantil». Así se explica la irracional, eufórica fascinación de algunos de los primeros versos de Rimbaud. Así esas apariencias escindidas de los significados opresivos «traslucen estremecimientos y fulgores cada vez más intensos y duraderos». En un único caso (en el *Bateau ivre*) «llegan a fundirse en una visión integral». ¿Qué puede pasar, llegados a este punto? El intento de «emanar deliberadamente tales apariencias -o apariciones- y de organizarlas en un sistema de objetividad visionaria»: éstas serán las *Illuminations*. Con pocos toques de crítico-poeta, Solmi había reconstruido la secuencia de las sacudidas en ese plano sísmico que fue Rimbaud antes de África.

Criado por una madre avinagrada y avara, apuesto, dotado para la composición latina: ¿es suficiente con esto para explicar la cólera indeclinable del adolescente Rimbaud? Ciertas palabras de Rivière suenan precisas: «Rimbaud rechaza todo en bloque: se erige contra la

condición humana, o mejor: contra la condición física y astronómica del Universo.» Hay algo estridente y cómico en las pretensiones del jovencito de Charleville. Aún más sorprendente será el hecho de que precisamente *ese* estruendo se encuentre en sus primeros versos. Los temas son insignificantes, estrechos. La furia que los mueve tiene algo desproporcionado y desbordante. Se ensaña con los viejos que visitan la biblioteca del pueblo. Son feos y su culpa principal consiste en estar sentados. También los pobres en la iglesia le inspiran horror físico. Se detiene sobre sus «largos dedos amarillos», sobre sus «senos mugrientos» y expuestos por las «comedoras de sopa». Los niños en la iglesia son «repugnantes criaturas que ensucian los pilares» (todo lo que pertenece a la iglesia es, en general, sucio). La tensión lírica se detiene sólo frente a la imagen de un niño inmóvil frente a la ventana, que deja que los «dedos finos, terribles y encantadores» de dos mujeres se metan entre sus «pesados cabellos» para sacarle los piojos.

El *Bateau ivre* es la ceremonia inaugural de la literatura que se ha liberado de las amarras. Anuncio y demostración en acto. «Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!»: el deseo con el que Baudelaire había cerrado las *Fleurs du mal* es ahora anotación en un libro de bitácora. El barco navega sin tripulación porque la soledad monologante y el frío delirio bastan para guiarlo.

Entre los primeros resultados: como los desperdicios del puente, son arrojadas por la borda todas las formas del exotismo histórico: el de Flaubert, pero también el de Chateaubriand. La historia es un accidente despreciable. Ahora sólo se puede pasar de una era geológica a otra. Cuaternario, terciario, carbonífero: éste es el paisaje. ¿Qué aguas surca el barco? Primero: terrestres y amazónicas; después, celestes y siderales. Por último, un «charco / negro y frío» en el que «Un niño acostado, lleno de tristeza» acompaña con la mirada la minúscula embarcación que acaba de zarpar. Es el «poeta de siete años» que vuelve de una aventura.

Hacía falta un rumano desarraigado como Benjamin Fondane, educado en la escuela de Shestov, para captar en la voz que habla en toda la *Saison en enfer* el timbre más afín al del «empleado malo» que monologa en las *Memorias del subsuelo* de Dostoievski. Es verdad, el empleado es hipócrita y venenoso, mientras que Rimbaud es insolente y canallesco. Las imágenes del empleado son mezquinas, las de Rimbaud son brillantes. Pero remiten, ambas, a los mismos fundamentos, y comparten ciertas extrañas inclinaciones. El empleado se lanza a un discurso sobre las «nieves podridas». Rimbaud recuerda: «Me tendí en el lodo.» Ese lodo que en las ciudades se le aparecía de improviso «rojo y negro», en una de las tantas mutaciones ópticas con

las que se tejerán las *Illuminations*. Cuando el empleado confiesa: «Cuanto mayor conciencia cobraba del bien y de todas esas cosas "bellas y sublimes", tanto más me hundía en mi lodo y tanto más estaba dispuesto a echar raíces en él», Rimbaud sabe de qué está hablando el otro y se aburre menos que de sentir las diatribas de los poetas parisinos. *Memorias del subsuelo* es de 1864; la *Saison en enfer*, de 1873. Dos voces delirantes, que se ignoran. La estridente, penetrante, impúdica del empleado de Dostoievski anuncia la entrada en un nuevo continente indecoroso de la literatura que Rimbaud atravesará como un príncipe de la sangre, obviamente, de la «mala sangre».

51. Adén, el embarcadero y el semáforo de Steamer Point hacia 1880; en *Rimbaud à Aden, fotografías* de J.-H. Berrou, textos de J. J. Lefrère y P. Leroy, Fayard, París, 2001, p. 24.

«Adén es un cráter de volcán extinguido y lleno de arena de mar. Por eso no se ve ni se toca nada que no sea lava o arena, que no pueden producir ni el más mínimo vegetal.» Además: «Aquí no hay un árbol ni siquiera seco, ni una brizna de hierba, ni una partícula de tierra, ni una gota de agua dulce.» ¿Puede llamarse a eso naturaleza? Sin duda, no menos que los valles idílicos descritos con tanta frecuencia a lo largo de los siglos. Entre todos los lugares de su vagabundeo, Rimbaud parece magnetizado por Adén, «lugar en el que nadie se detiene si no es por necesidad». Allí permaneció más de lo que tenía previsto; y regresa. Llegará incluso a explicar por qué para él es mejor estar allí que en otro lugar: «desde el momento en que me gano la vida aquí, y dado que todo hombre es esclavo de esta fatalidad

miserable, tanto da Adén que otro lugar; incluso es mejor Adén que otro lugar, ¡un lugar donde sea un desconocido o he sido completamente olvidado y donde debería volver a empezar!».

Como si fuese Bouvard y Pécuchet reunidos en una única persona, Rimbaud pide a sus familiares -tanto desde Adén como desde Chipre-, con insistencia, con encarnizamiento, sólo *manuales* de todo tipo de disciplinas: carpintería, metalurgia, hidráulica urbana y agrícola, arquitectura naval, mineralogía, telegrafía, trigonometría, topografía, geodesia, hidrografía, meteorología, química industrial. Está ávido asimismo de «catálogos de fábricas de juguetes físicos, pirotecnia, prestidigitación, modelos mecánicos y construcciones en miniatura, etc.». Para justificar su pedido, escribe en una ocasión: «sin estos libros me faltaría cantidad de informaciones que me son indispensables. Sería como un ciego; y la ausencia de estas cosas me perjudicaría en gran medida». Pero el ruego dolorido no consigue esconder la desproporción entre los libros solicitados y su posible utilización. Trabajando desde la siete de la mañana a las cinco de la tarde en un lugar donde «un año vale como cinco en otra parte», parece difícil que Rimbaud pudiera profundizar en estudios tan dispares. ¿Para qué podían servir tratados de prestidigitación y pirotecnia en Adén o en Harar?

En las largas y apremiantes listas de pedidos a los familiares no se incluye ni una sola vez un libro de literatura. Más allá de tratados y manuales, Rimbaud sólo pide un Corán (en edición bilingüe si es posible). Sin embargo, insiste en diversas ocasiones en que, entre las atrocidades del lugar, se contaba la ausencia total de lecturas («No llega ningún diario, no hay bibliotecas»). El acto de leer parece seguir siendo esencial para Rimbaud. A condición de quedar completamente escindido de la literatura.

Aunque Rimbaud hace lo posible por ignorarlo, su don de prosista estalla a veces en la cartas desde África. Sin preaviso, como una alucinación no menos intensa de las que constelan las *Illuminations*, un día puede evocar en pocas líneas un mapa de aventureros, mercantes, fugitivos y jefes tribales, diseminados en espacios inmensos, sorprendido cada uno en una posición, como figuras de cera o personajes de Raymond Roussel:

«El Rey [*Roy*, a la manera arcaica: se trata de Menelik] ha entrado en Entotto y la brillante corte se ha reformado, con Alto Petros como maestro de ceremonia.

»Antonelli con sífilis yace en Lit-Marefia - Traversi caza hipopótamos en Hawache - M. Appenzeller repara el puente, dicen - Borelli con el Rey de Djimma - M. Zimmermann a la espera de vuestra

llegada - Antoine Brémond da el pecho a sus recién nacidos en Alin Amba - Bidault peregrina y toma fotografías en las montañas de Harar - el tintorero de pieles Stéphane está tumbado en el arroyo frente a nuestra puerta, etc., etc.»

El simple choque fónico de los nombres (Appenzeller con Alin Amba, Alto Petros con Bidault, Zimmermann con Entotto), la variación de las formas temporales, oscilantes entre la contracción telegráfica y la gesticulación heroico-cómica: basta con eso para que la visión se recorte como en un teatro de sombras. De tal material está hecho el mundo de los seres a la deriva, y, mimetizado con ellos, se reconoce al propio Rimbaud, que firmaba en esa ocasión como «comerciante francés en Harar».

El cónsul de Francia en Massaua describe de este modo a Rimbaud: «Alto, flaco, ojos grises, bigotes casi rubios, aunque finos.» Sus documentos no inspiran confianza y el cónsul pide alguna información adicional a su colega de Adén sobre ese «individuo de aspecto un tanto turbio». Una semana más tarde el mismo cónsul escribiría una carta de recomendación calurosa para Rimbaud, al que ahora definía como «un francés muy respetable». Algo tiene que haberlo persuadido en ese ínterin. Rimbaud tenía entonces treinta y tres años y declaraba que su cabello era «completamente gris». Se había cumplido la transformación del poeta adolescente que baja del tren como un meteoro en la Gare du Nord en una escena de una película de Peter Lorre, ambientada en una imprecisa localidad oriental.

En Adén y en Harar, Rimbaud podía pensar que había cortado todo vínculo con Francia. Excepto uno: el servicio militar, la primera evidencia de la sujeción a la sociedad. Era el único tormento y dejaba huellas regulares en las cartas a la familia. Un mes después de que le amputaran la pierna derecha, en Marsella, su madre le hizo saber que era considerado un desertor por la autoridad («insumiso» era el término técnico, el más adecuado a él). De haberse quedado en Francia habría acabado en prisión con toda probabilidad. Sin una pierna, en la cárcel por desobediencia. Ésta era la perspectiva final de sus relaciones con el país de su lengua.

Seis días después de la amputación en el Hôpital de la Conception de Marsella, Rimbaud quiso escribir una sola carta. Dirigida al ras Mekonen, gobernador de Harar. Le aseguraba que, en pocos meses, regresaría allí «para ejercer el comercio como antes». Era la señal de una vocación imperiosa, que lo impulsaba a volver con una pierna de madera al país en el que se había acostumbrado a lanzarse cada día en «carreras por las montañas, cabalgatas, paseos, desiertos, ríos y mares».

A su hermana Isabelle le explica los motivos: «Moriré donde me

arroje el destino. Espero poder regresar a donde estaba, allí tengo amigos desde hace diez años que tendrán piedad de mí, encontraré algún trabajo, viviré como pueda. Viviré siempre allí, mientras en Francia, aparte de vosotras, no tengo amigos ni conocidos ni a nadie.» Al responderle, Isabelle habla de un conocido de ella al que le falta una pierna y al que ve moverse con desenvoltura. Agregaba: «he oído decir que con su pierna de madera es el bailarín más incombustible de las fiestas del pueblo».

El relato de la *vida edificante* de Rimbaud se funda sobre la carta de su hermana Isabelle a la madre, del 28 de octubre de 1891. Isabelle escribe: «Quien está por morir a mi lado no es ya un pobre y réprobo infeliz: ¡es un justo, un santo, un mártir, un elegido!» Del germen de estas palabras florecerá una tupida hagiografía literaria. Pero el aura celestial del acontecimiento ha solapado un detalle en el relato de la hermana. Tras la visita del sacerdote, Isabelle, conmovida, se acerca a su hermano moribundo, que le pregunta si ella tiene fe, a lo que sigue un último intercambio de palabras: «Me dijo también, con amargura: "Sí, dicen que creen, actúan como si se hubieran convertido, ¡pero lo hacen porque quieren que se lea lo que escriben, es una especulación!" Dudé, después dije: "Oh, no, ganarían más dinero si blasfemaran."» Si alguna vez hiciera falta, ésta sería la prueba de que Rimbaud pensó hasta el último momento no sólo en la literatura sino en la vida literaria. Pero es también la prueba de que Isabelle, en su aguda mojigatería, había sabido anticipar los desarrollos de toda la vanguardia del siglo XX. Por esa única vez, había participado del espíritu penetrante de su hermano; y se había mostrado a su altura.

Todo lo que la imaginación y el comercio podían ofrecer solía presentarse bajo la forma de Exposición Universal. Era una perpetua puesta al día de la psique, un catálogo expandido de sus elementos. Por eso el Cristal Palace aterrorizaba a Dostoievski. Bajo su envoltorio transparente albergaba, como en un invernadero, una proliferación ingobernable de simulacros. Rimbaud quiso, también en esto, seguir el camino inverso respecto de su tiempo. Quiso ser ya no un espectador sino un objeto de la Exposición. Lo notificó siguiendo la única vía que se concedía: en una de esas cartas a los suyos que eran otros tantos monólogos. Manteniendo siempre un tono práctico, comercial: «Lamento no poder darme una vuelta por la exposición de este año, pero mis ingresos están muy lejos de poder permitírmelo; por otra parte aquí estoy absolutamente solo y si me ausentara mi empresa desaparecería por completo. Será entonces la próxima vez; y la próxima vez quizá podré exponer los productos de este país y, quizá, exponerme a mí mismo, dado que creo que uno debe tener un aire extraordinariamente raro después de una larga temporada en países

como éste.» Ya desembarcado de su barco ebrio, Rimbaud había conseguido convertirse en uno de esos salvajes que lo escoltaban en la orilla. Si la fortuna de su obra ha ido mucho más allá de la región de los poetas es en parte porque al fin Rimbaud triunfó en su intento: *exponerse a sí mismo*, como un ejemplar etnográfico capturado en la selva.

VII. KAMCHATKA

Sainte-Beuve aleteaba sobre la vida literaria parisina como un tío autorizado y maligno. «El tío Beuve»: así lo llamaban Baudelaire y otros. Era obligada cierta deferencia e incluso la esperanza -o la pretensión- de una bendición suya, que podía ser de importancia vital. Pero esa bendición rara vez era concedida, sobre todo a los escritores con gran talento. Sainte-Beuve se ponía nervioso y se volvía huidizo en cuanto sospechaba la excelencia absoluta de algunos de sus contemporáneos. Sucedió regularmente: con Stendhal, con Balzac, con Baudelaire, con Flaubert. Sólo los nombró para disminuir su mérito. A algunos de ellos apenas los nombró (Baudelaire fue el caso más cruel) o los evitó del todo (como sucedió con Nerval). Por esos mismos años se mostraba indulgente y escrupuloso con muchos mediocres. Sin embargo, las palabras elusivas y reductivas de SainteBeuve van más allá, incluso con los escritores a los que escandalosamente ninguneó, y ayudan a comprenderlos mejor que las de sus más fieles devotos. De entrada, las elusiones de SainteBeuve se convirtieron en el argumento primero para eludir la obra de Sainte-Beuve, venganza póstuma de las más inicuas, que ha hecho de *Port-Royal* uno de los grandes libros menos leídos de la literatura francesa.

Pero Sainte-Beuve no segregaba su veneno solamente en los escritores más jóvenes que él o en sus coetáneos. También lo hacía con los maestros que en apariencia veneraba, como Chateaubriand, la corrosividad era letal y no siempre conseguía esconderse. El curso sobre *Chateaubriand et son groupe sous l'Empire* rebosa de *a parte* denigratorios, susurros en el rincón por parte de un viejo allegado a Madame Récamier, que insinúa conocer los secretos y trucos de la casa, algunos de los cuales son practicados por él mismo para complacer al Encantador y a su dama.

Una vez más Baudelaire escribía a Sainte-Beuve y se atrevía a pedirle una reseña. En vano, como siempre. En el *post scriptum* agregaba que pocos días antes, camino de la rue Montparnasse, donde vivía Sainte-Beuve, había pasado frente a una tienda de pan de jengibre, y «caí en la idea fija de que debía gustarle el pan de

jengibre». A lo que seguía una detallada explicación acerca de cómo comerlo (con vino, de postre; o también, a la inglesa, con mantequilla y mermelada). En fin, la conclusión: «Espero que no haya tomado este trozo de pan de jengibre, trufado de angélica, por una broma de pícaro y que lo haya comido con sencillez […] Un saludo cariñoso. Quiérame usted bien. Estoy en una gran crisis.»

El sentimiento de Sainte-Beuve hacia Baudelaire era ante todo de temor. El gran crítico, que cumplía cada lunes con el cometido de exhibir, con afabilidad y ponderación -aunque siempre con algo de veneno escondido-, la justa posición hacia las cosas de la literatura y del mundo, se daba cuenta de que Baudelaire había ido *demasiado lejos*. Había superado las barreras de la sociedad civilizada y se había internado en algún territorio remoto, selva o estepa.

Con silenciosa determinación, Sainte-Beuve decidió no hablar de Baudelaire, ni tampoco de Poe, su siniestro álter ego, a pesar de que su director lo había considerado una materia digna de él. Para un crítico-juez como fue Sainte-Beuve, como ningún otro después de él, la decisión de *no* escribir sobre un contemporáneo es el movimiento político más grave y más eficaz. Pero se observan a veces sobresaltos, y por vía oblicua puede suceder que el crítico se sintiera constreñido a expresarse, condensando en pocas líneas ocasionales todo lo que no había querido argumentar difusamente.

Sainte-Beuve había evitado, en más de una ocasión, con la agilidad de un simio, escribir un artículo sobre Baudelaire. Cuando por fin se decidió partió desde tan lejos que nadie hubiera podido sospecharlo. El lunes 20 de enero de 1862, en lugar de hablar de un autor en particular, como solía hacerlo, publicó un artículo titulado «Des prochaines élections à l'Académie». Una intervención de actualidad, materia siempre delicada. No era frecuente, y las numerosas damas o los ilustres funcionarios que Sainte-Beuve imaginaba mientras libaban cada lunes sus palabras deben de haber experimentado un leve estremecimiento al tomar el *Constitutionnel* de ese día. Las argumentaciones de Sainte-Beuve se presentaban, como siempre, límpidas y sin saltos. Pero un oído perceptivo habría adivinado, desde las primeras frases, que se trataba de un discurso de diversos estratos, de los que la mayor parte de los lectores debían mantenerse al margen. Sainte-Beuve iba en contra, una vez más, de su deseo de no comprender, gracias a su tono de «libertad decente», que implicaba una firme determinación de redondear toda punta. Sin embargo la materia era altamente peligrosa. No se trataba tanto, como pretendía Sainte-Beuve, de proponer un nuevo procedimiento para la selección de los candidatos a la Académie como de insinuar un juicio claro y perentorio sobre lo que era la Académie en sí. Desde los tiempos de

Richelieu, esto equivalía a emitir un juicio sobre el estado de salud de la República de las Letras. Maestro de la reticencia, Sainte-Beuve era maestro también en la estocada súbita e hiriente. Así, después de haber descrito con afectuosa ironía a los académicos como seres dedicados a un «ocio perfecto» y sustraídos a toda tarea servil puesto que sólo están obligados a «corresponder directamente» con el monarca, Sainte-Beuve había escrito: «L'Académie, en la persona de varios de sus miembros importantes, tiene, en efecto, un gran temor.» Quitemos el relleno de los incisos. ¿Qué nos queda? Que la Académie tiene *un gran temor*. ¿Cuál puede ser la amenaza? ¿Acaso la política, siempre vejatoria e invasiva? No, hay algo que inquieta todavía más: «el temor de la *Bohème* literaria». En este punto, el prudente Sainte-Beuve cae en la cuenta de haber dicho una enormidad y se apresura a circunscribir la afirmación. Pero se sabe que las matizaciones terminan con frecuencia por agravar los enunciados. Es lo que sucede aquí: «Sin embargo no se debe exagerar la extensión, saber dónde termina y dónde empieza [la *Bohème* vuelve por un momento a asumir su connotación geográfica]. Sería útil discutir sobre diversos nombres sospechosos [¿sospechosos?, ¿quién?, ¿de qué?]. No es necesario, con tal de ponerse en guardia contra la *Bohème*, abstenerse de toda la literatura actual y viva.» A fuerza de prudencia y de ponerse en guardia, se termina por nombrar la zona de la que proviene el peligro: es «la literatura actual y viva». ¿Pero de qué se habla? ¿Por qué los Cuarenta Inmortales, protegidos con frecuencia por su nobleza de nacimiento o por su elevada posición social, deben abrigar *temor* de una literatura de origen equívoco? Sainte-Beuve se abstiene de dar respuesta a estos interrogantes, que con frecuencia él formula y a la vez silencia, como asustado del propio gesto. Lo hace utilizando la modesta excusa según la cual el público («con el que siempre hay que contar en mayor o menor medida») todavía no ha llegado hasta el punto en que «impone imperiosamente una de esas opciones en las que la notoriedad proclamada asume casi el derecho de violentar al espíritu naturalmente conservador». Es una pendiente inevitable: con cada palabra de excusa y matización de lo que acaba de decir, Sainte-Beuve empeora la situación. No queda más que cortar en seco. Entonces se pasa al examen de los candidatos a ocupar el puesto de Scribe: lista constituida de tres líneas de nombres hoy olvidados, al final de la cual se lee: «M. Baudelaire.» Para otro lugar bacante, el de Lacordaire, se presenta en cambio un candidato único: el duque de Broglie. (Sainte-Beuve explicará después el porqué de esa soledad asegurada: el duque es alguien que «ha hecho el esfuerzo de nacer», dando a entender con eso que cualquier otro esfuerzo, en su vida, hubiera sido superfluo.) Siguen breves retratos de los candidatos, todos tratados con una letal cordialidad. Sobre el crítico Cuvillier-

Fleury se emiten elogios que, apenas abandonan su carácter genérico, se vuelven socarrones: «Es un hombre de auténtico mérito, instruido, consciente, aplicado.» Y después: «Es ingenioso en ocasiones, pero a costa del sudor de su frente. Es más estimable que agradable. No es necesario desafiarlo a cometer una torpeza porque lo hace por su propia cuenta, aunque nadie se lo pida.» Pocos pueden competir con Sainte-Beuve en el arte de masacrar elogiando.

Como corolario a la lista le toca el turno a Baudelaire. Dado que los otros candidatos han sido presentados por Sainte-Beuve como altamente respetables -aunque, por diversos motivos, sus cualidades se revelen inconsistentes-, Baudelaire es el único al que puede referirse la argumentación inicial sobre los peligros de la «*Bohème* literaria» y sobre el temor que ella infunde, si bien para él, que claramente no era un *bohémien* sino «un dandy extraviado en la *bohème*», según la definición de Gautier, sonaba ya humillante el ser considerado bajo esa luz.

Sainte-Beuve está sólo al comienzo de la humillación que se siente llamado a infligir al más viejo de sus jóvenes amigos. ¿Cómo se le puede haber ocurrido a Baudelaire presentar su candidatura a la Académie? Sainte-Beuve se responde: «En un primer momento nos preguntamos si M. Baudelaire, al presentarse, quería mofarse de la Académie, y componer un epigrama; si no pretendía advertirle de ese modo que ha llegado el tiempo de pensar en acoger a este poeta y a este escritor tan distintos y tan hábil en todos los géneros de dictado que es Théophile Gautier, su maestro.» Humillaciones superpuestas: dar a entender que la candidatura de Baudelaire es en sí una afrenta, y por tanto sólo concebible como burla; y, también en cuanto tal, sólo comprensible si se la entiende como alusión a un escritor mayor que Baudelaire y su maestro (para mantener siempre las proporciones justas). Pero hay más: Baudelaire es no sólo menor sino inexistente: «Ha sido necesario deletrear el nombre de M. Baudelaire a más de un miembro de la Académie, que ignoraba por completo su existencia.» Con ninguno de los candidatos precedentes Sainte-Beuve se había sentido en el deber de emitir semejante certificado de inexistencia. Por otra parte conocía a Baudelaire lo suficiente para saber cuán susceptible era a las frecuentes deformaciones que su nombre podía sufrir. También en esta ocasión Sainte-Beuve procedió a herir al menos en dos ocasiones con el mismo golpe. Siguen algunas líneas de mesurado juicio sobre *Les Fleurs du mal*, en las que sin embargo el acento incide sobre los generosos esfuerzos que -según se deja suponer- Sainte-Beuve debe hacer para describirlo: «No es tan fácil como se podría creer el probar a los académicos políticos y hombres de Estado que en *Les Fleurs du mal* hay piezas muy apreciables por el talento y por el arte.» Éste es el punto más alto en el elogio que se

permite Sainte-Beuve. Sin embargo, tampoco aquí se contiene, y tiene la pérfida habilidad de mostrarnos sus palabras como pronunciadas frente a la fisonomía impasible, incrédula y tediosa de un indeterminado académico que en ese momento está pensando en un problema de Estado; como si diera a entender: «Como ve, querido amigo, se ha hecho todo lo posible.»

Se podría pensar que, una vez enunciado su juicio sobre *Les Fleurs du mal* -y después de haber definido como «joyas» dos prosas de *Spleen de Paris*-, Sainte-Beuve se sentía eximido de la obligación de justificar su tibio comportamiento respecto de Baudelaire. Pero Sainte-Beuve no era sólo un hábil navegante en las corrientes de la vida literaria. Era además un gran escritor y por momentos, incluso en los contextos más sofocantes, conseguía sacudirse de encima la carga de temores y convenciones para decir unas pocas palabras de irrefutable y perentoria justicia, que aquí irrumpen en medio de la argumentación. No sólo es difícil hacer comprender a los académicos esclerosados la singular belleza de algún poema de Baudelaire, sino que resultaría aún más difícil introducir a esos académicos en el *locusde* Baudelaire. «En definitiva», prosigue Sainte-Beuve, «M. Baudelaire ha encontrado la manera de construirse, en el extremo de una lengua de tierra considerada inhabitable y más allá de los confines del romanticismo conocido, un quiosco raro, muy decorado, muy atormentado, pero coqueto y misterioso, donde se lee a Edgar Poe, donde se recitan sonetos exquisitos, donde nos embriagamos con hachís para después reflexionar sobre ello, donde se toma opio y mil drogas abominables en tazas de porcelana muy fina. Este quiosco peculiar, hecho de marquetería, de una originalidad ajustada y compleja, que desde hace un tiempo atrae las miradas hacia la punta extrema de la Kamchatka romántica, yo lo denomino *la folie Baudelaire*. El autor está satisfecho de haber hecho algo imposible, allí donde se creía que nadie podía ir.» Este pasaje es la base de todo lo que se puede decir y todo lo que ha sido dicho sobre Baudelaire. Insustituible por ninguna otra descripción, es observado en cada detalle, como dando vueltas alrededor de ese quiosco solitario, que se alza sobre un paisaje desolado. No parece que Sainte-Beuve tuviera particular curiosidad geográfica o etnográfica. Para él Kamchatka debía ser un nombre de esos que aparecen en el *Magasin Pittoresque* junto a algún dibujo exótico. Pero la elección del lugar para la transposición de Baudelaire en imágenes no podía ser más precisa. Es cierto, Kamchatka es una fina lengua de tierra (lo cual significa que también Baudelaire se parece más a una punta afilada que a una vasta selva crujiente), pero a sus espaldas se abre la inmensa Asia, que la sustenta. ¿Con qué se corresponden esa estepa y taiga infinita? Con el «romanticismo conocido», que limita con la Europa civilizada del siglo XVIII para

volverse después, poco a poco, cada vez más «inhabitable» y extenderse al final, como en un último resplandor, en esa Kamchatka horadada por ciento veinte volcanes, que sería el lugar «más allá de los confines» del propio romanticismo. Allí se erige un quiosco en el que se mezcla el *horror vacui* de la ornamentación primitiva y la sobriedad de los productos de la civilización perfeccionada (la porcelana exquisita). Lugar «muy decorado, muy atormentado, pero coqueto y misterioso»: cuadrilátero de palabras que circunscriben el *locus* de Baudelaire, en el que el placer del adorno se une a la tortura autoinfligida, donde el misterio no puede renunciar a la frivolidad y la seducción erótica entreabre las puertas del misterio. En medio de un desierto habitado sólo por presencias chamánicas, lo que se ofrece a los ojos, como un espejismo, es una Folie, nombre que designa no sólo aquello que para siempre se sustrae a la visibilidad psíquica y al razonable control (tal es el verdadero origen de ese «temor de la *Bohème*» que era ante todo un miedo a Kamchatka), sino además ciertas encantadoras *maisons de plaisance*, pabellones destinados al ocio y al placer: desde los tiempos del Regente hasta Bagatelle, que el conde de Artois hizo levantar en dos meses -como una fantasmagoría- para ganar una apuesta con la jovencísima reina María Antonieta, esos edificios constelaban los alrededores de París. Absorbidos enseguida por la metrópolis, se habían vuelto con frecuencia la residencia de las supremas *demi-mondaines*. Equívoco y loco, inhabitable y voluptuoso, el quiosco de Baudelaire era un lugar autosuficiente y soberano, que en vano se hubiera ilustrado a los *académiciens*. No hubieran sido capaces de entenderlo. Después, poco a poco, como en sucesivas oleadas de nómadas que establecen sus campamentos, vino a disponerse alrededor de ese quiosco aquello que, desde entonces, sería conocido bajo el nombre de *literatura*.

Apenas superadas las memorables líneas sobre Kamchatka, Sainte-Beuve sintió la necesidad de volver a su triple juego, como si temiese quedar demasiado expuesto. Aquí la recaída tiene un sonido estridente como nunca: «¿Será necesario decir, en este punto, y una vez explicado todo como mejor se puede a los respetables colegas un poco sorprendidos, que todas esas curiosidades, esos sabores picantes y esos refinamientos deben parecerles títulos para la Académie, y que el propio autor pueda seriamente estar convencido de ello?» Brusco regreso al tema inicial: toda la obra de Baudelaire es una curiosidad que solamente como una burla puede el autor proponer a la Académie. Sainte-Beuve quiere que sus colegas estén convencidos de que tal es también su pensamiento. Pero el punto culminante de la mofa, que Sainte-Beuve inflige simultáneamente a Baudelaire y a sus colegas, e incluso a sí mismo, viene inmediatamente después, en unas pocas palabras pronunciadas con el tono dolorido de un alegato en

favor de un joven intachable acusado de alguna imprudencia: «Sin duda M. Baudelaire gana al ser visto, pues mientras se esperaba ver entrar a un hombre extraño, excéntrico, uno se encuentra en presencia de un candidato educado, respetuoso, ejemplar, de un buen muchacho, dueño de un lenguaje fino y del todo clásico en las formas.» Entonces el telón cae y el «buen muchacho» Baudelaire se retira a su quiosco de Kamchatka.

Si se ponía un pie en esta avanzadilla del Extremo Oriente en el que Sainte-Beuve había colocado a Baudelaire -y que desde el exterior mantenía cierta gracia inquietante y frívola-, se podían encontrar numerosas sorpresas, de un género que Sainte-Beuve estaba dispuesto a evitar. Ejerciendo su don de precognición, Nerval pudo *verlo*, en uno de esos delirios proliferantes que lo acosaban en la clínica del doctor Blanche. Una noche se sintió «encerrado en una especie de quiosco oriental. Estudié todos sus ángulos y vi que era octogonal. Un sofá reinaba contra las paredes, y me parecía que estas últimas estaban formadas de un vidrio grueso, al otro lado del cual veía resplandecer tesoros, chales y tapicerías. Un paisaje iluminado por la luna se vislumbraba a través de la reja de la puerta y me parecía reconocer el perfil de los troncos de los árboles y de las rocas. Ya me había alojado allí en otra vida y creía reconocer las profundas grutas de Ellora. Poco a poco una luz azulada penetró en el quiosco e hizo aparecer imágenes extrañas. Creí entonces encontrarme en medio de un gran osario donde la historia universal estaba escrita con trazos de sangre». No eran visiones connaturales a Sainte-Beuve.

El «quiosco» en Kamchatka era más bien una ciudad cruzada de calles que eran arroyos y surcos, subdividida por taraceas, horadada de callejones y patios, marcada por un carácter abiertamente «coqueto y misterioso»: París. Nadie la ha atravesado con tal conocimiento y empatía, como un guardián saturnino, nadie la ha hecho respirar en su prosa y en su verso como Baudelaire.

Sainte-Beuve - Flaubert - Baudelaire: triángulo de cables de alta tensión. Flaubert publica *Salammbô*. Sainte-Beuve le dedica tres artículos que, aun con todos los reparos del caso, lo destruyen. Flaubert replica, enfurecido. Baudelaire lee *Salammbô* y el artículo de Sainte-Beuve. Sabe que *Salammbô* es un desastre insalvable. Pero se sentirá siempre más cerca de Flaubert que del «gran hombre» que no sabe «estudiar el crimen en su propio corazón», sino que «cree poderlo estudiar sólo en los otros». Así se lo escribe a Sainte-Beuve: «He releído el artículo sobre *Salammbô* y la réplica. Nuestro excelente amigo tiene razón sin duda al defender seriamente su sueño. Usted

tiene razón de hacerle entender, riendo, que a veces la excesiva seriedad es una imprudencia; pero quizá, en algunos puntos, usted ha reído demasiado fuerte.» Aquí la navaja está en el aire. Decir a SainteBeuve, maestro de los medios tonos y de los eufemismos, que ha reído «demasiado fuerte», hiriendo las buenas maneras, frente a una novela de Flaubert, mientras ha dejado pasar indemnes a tantos mediocres en sus *causeries*, equivale a hacerle entender que alguien ha sabido reconocer en su comportamiento lo que Sainte-Beuve hubiera querido esconder a cualquier precio: la malevolencia, sobre todo hacia los contemporáneos que puedan ser sospechosos de grandeza.

Sainte-Beuve había alcanzado la cima de su insolencia *tongue in cheek* en cuanto Salammbô apareció en escena. Ella, la virgen sacerdotisa con su pequeña lira de ébano en la mano; ella, blanqueada por la luna; ella, de la que Flaubert dice que «algo de los Dioses la envolvía como un vapor sutil» y que «sus pupilas parecían mirar a lo lejos, más allá de los espacios terrestres», fue rápidamente definida por Sainte-Beuve como si la hubiera visto desde pequeña en casa de unos amigos, como «una Elvira sentimental que tiene un pie en el Sacré-Cœur». Mientra tanto Salammbô hacía su ingreso en el *toga party* con aire triste porque los groseros mercenarios, según parece, habían aniquilado los peces sagrados de la familia Barca.

Lo divino se reconoce por el porte, según dejó entender Virgilio. Flaubert quiso que lo recordáramos y que resonara a la vez un primer acorde erótico cuando nombra los brazos de Salammbô, ornados de diamantes, que «salían desnudos de la túnica sin mangas, cubierta de flores rojas sobre fondo negro». Pero veamos el modo en que describe la misma escena el despectivo Sainte-Beuve: «Ella desciende en medio de los bárbaros, caminando a paso cadencioso y un poco entorpecido por no sé qué cadeneta de oro que arrastra entre los pies, seguida de un cortejo de sacerdotes imberbes y afeminados que cantan con voz aguda un himno a la diosa, mientras ella deplora la pérdida de sus peces sagrados.» Nada como esa «no sé qué cadeneta de oro» que dificulta el paso podría quitar solemnidad al dolor por la masacre de los peces sagrados, que Salammbô enseguida invocará, en vano, por sus nombres: «¡Siv! ¡Sivan! ¡Tammouz, Eloul, Tischri, Schebar!» Después de décadas de práctica de la reseña, Sainte-Beuve quería mostrar cómo, con el mínimo esfuerzo, y casi sin que el lector se diera cuenta, se podía producir el más desolador anticlímax.

Al principio de su reseña tripartita de *Salammbô*, SainteBeuve propone un interrogante que debía haber traído a la mente muchos otros: ¿por qué Flaubert, después del enorme éxito de *Madame Bovary*, no había seguido por la misma senda de las historias modernas, cotidianas? Incluso de las historias más banales, ya que había

demostrado que sabía tratar magistralmente hasta «las situaciones más manidas, las más prostituidas, el organillo de Barbaria más vapuleado». ¿No será que se había «sentido humillado por ser demasiado leído» (gran ejemplo de *persiflage*)?

Ahora bien, no sólo Flaubert no había insistido en la dirección de *Madame Bovary*, sino que había buscado el extremo opuesto, geométricamente calculado. El compás se había detenido sobre Cartago. Huyendo del mundo presente, oprimente a fuerza de saber demasiado de él, porque en cada detalle, en cada nimiedad, repercute su nimiedad, se busca otro completamente ausente, inadvertido, que haya dejado sólo mínimas trazas y no sea siquiera considerado digno de permanecer junto a las glorias del pasado, sino que haya sencillamente brotado y se haya marchitado como esas flores tropicales de floritura explosiva y rara, que pueden incluso cumplir su ciclo sin nadie que se fije en ellas. Flaubert buscaba un mundo sellado en la ausencia. Cartago era ideal. No se conservaban textos, ni poéticos ni históricos, de la civilización púnica. Los restos arqueológicos eran aún escasos. Se podía dudar de todo, hasta de la ubicación de Cartago. Pero sin duda se respiraría allí un aire ajeno a la cultura grecorromana, incluso hostil. Por otra parte, en el interior de ese mundo se había desencadenado un día una guerra oscura y mezquina -entre los cartagineses y sus mercenariosde la que Polibio había dicho que «no conocía otra en la que la barbarie y la impiedad hayan ido más lejos». Un pueblo borrado y una guerra «*inexpiable*»: he aquí el «nuevo tema, extraño, remoto, salvaje, áspero, casi inaccesible», que lo había magnetizado. Los motivos eran hasta demasiado evidentes.

En ese vacío de la palabra Flaubert se instaló cual soberano. Iba a nombrarlo todo, hasta los mínimos *bibelots* cartagineses, con inflexible constancia, como un nuevo Adán. Iba incluso a desollar los nombres de su versión grecizada para reconstruir el sonido y la grafía de una lengua que ignoraba por completo. Ese mundo era justo el opuesto de la farmacia de Monsieur Homais. «Decididamente no he nacido para escribir cosas modernas», se lamentaría un día en una carta. Pero ahora, con su Cartago, disponía de lo antiguo al cuadrado, árido y aislado, resplandeciente en su alta bisutería, que comprendía incluso algunos carbúnculos «formados por la orina de los linces». SainteBeuve, como era obvio, no lo iba a pasar por alto, y Flaubert le respondió que lo había tomado de Teofrasto.

Perdido en este «sueño» (como lo llamó Baudelaire) de muy laboriosa ejecución, Flaubert llevaba hasta la parodia desenfrenada de sí mismo el impulso *resurreccionista* que ya había aflorado antes de él, de Chateaubriand a Michelet. Sin embargo no consiguió ir tanto más allá de Madame Bovary como le hubiera gustado. Cuando quedan a

solas, Madame Bovary y Salammbô tienen una gestualidad psíquica similar. Verbos en imperfecto, melancolía. Madame Bovary: «¡Qué triste estaba, los domingos, cuando sonaban las vísperas! Escuchaba, en su concentrado atontamiento, sonar uno a uno los toques huecos de la campana. Un gato sobre el tejado, caminando lentamente, arqueaba la espalda a los pálidos rayos del sol. El viento, sobre el camino ancho, soplaba estelas de polvo. A lo lejos, de vez en cuando, ladraba un perro; y la campana, a intervalos regulares, continuaba con sus monótonos toques que se perdían en los campos.» Salammbô: «Casi siempre permanecía agachada en el fondo de su apartamento, rodeando con sus manos su pierna derecha recogida, la boca entreabierta, el mentón bajo, la mirada fija […] Al final, cansada de sus pensamientos, se levantaba y, arrastrando sus pequeñas sandalias cuyas suelas a cada paso chasqueaban contra sus talones, caminaba al azar en la gran habitación silenciosa. Las amatistas y los topacios del techo hacían temblar aquí y allá manchas luminosas, y Salammbô, sin dejar de caminar, volvía un poco la cabeza para mirarlas.»

Los modestos objetos que rodean a Emma son un óptimo trampolín hacia las ensoñaciones; mientras que Salammbô ve a su alrededor las ensoñaciones realizadas. Terrible obstáculo. Los sueños de Emma se expanden, suspendidos por largas olas de imágenes; en tanto que los de Salammbô chocan a cada paso contra algún adorno fragante o contra un sofá cubierto de gemas. Finalmente, Emma Bovary parecía «verdaderamente grande», al menos a los ojos de Baudelaire, quien iba más allá y agregaba que, «a pesar de la sistemática dureza del autor», Emma lograba «participar de ese doble carácter de cálculo y ensoñación que constituye el ser perfecto». Mientras Salammbô era siempre una muñeca de templo, incesantemente sujeta a los cuidados de alguien que la engalanaba, la maquillaba, la desvestía y la volvía a vestir.

Es verdad que no conseguía mostrar otra cosa: Flaubert lo reconoció con pesar. Hubiera debido dedicar sólo a Salammbô otras cien páginas, «porque no se peca nunca por *lo demasiado*, sino por lo *no bastante*». Entonces, quizá, habría conseguido presentarla como se le aparecía: «una maníaca, una especie de Santa Teresa». Sobre este punto Flaubert se sentía en verdad incómodo. Sabía que Salammbô había huido de su presa («No estoy convencido de su realidad»), y, para justificarse, encontró la excusa más franca y la confió al menos ingenuo de sus interlocutores, Sainte-Beuve: «ni yo, ni vos, ni nadie más, ningún Antiguo ni Moderno puede conocer a la mujer oriental, porque es imposible frecuentarla».

Pero ¿cuántos son los fragmentos que «quedarán» de *Salammbô*? Quizá no precisamente los indicados por Sainte-Beuve en su reseña, que hacen pensar en Chateaubriand cuando se abandona a su número

sobre la luna para Madame de Cambremer. Bellos pasajes, pero escritos por un Flaubert que está en pose, que prueba el estruendo de su voz. Memorables, en cambio, resultan ciertas visiones en escorzo, fulmíneas. Aquí Salammbô y su guía cabalgan de noche hacia el campamento de Mâtho: «De vez en cuando, un trozo de muralla medio calcinado se levantaba a lo largo del camino. Los techos de las cabañas estaban hundidos y se distinguían, en su interior, trozos de vajilla, jirones de vestidos, toda clase de utensilios y de cosas rotas, irreconocibles. Con frecuencia un ser cubierto de harapos, la cara terrosa y ojos flameantes, surgía de entre las ruinas. Pero enseguida rompía a correr o desaparecía en un agujero. Salammbô y su guía no se detenían.»

El punto más eficaz de la larga carta dirigida por Flaubert a Sainte-Beuve a propósito de *Salammbô* no se encuentra entre los numerosos argumentos de autodefensa, sino en una observación estratégicamente situada hacia el final, cuando las armas parecen ya depuestas. Aquí Flaubert responde a un reproche que Sainte-Beuve no había hecho explícito pero que sabía hacer relampaguear entre su respetable público, que desde hacía años lo seguía: una novela como *Salammbô*, ¿no podría caso *hacer mal*, no sería quizá *peligrosa*, con todo su despliegue de perversiones y, además, esa cierta «punta de imaginación sádica»? Sainte-Beuve dice sólo esto, pero Flaubert comprende perfectamente el peligroso sobrentendido y replica con palabras soberanas, que podrían estar inscritas en el umbral de toda la literatura posterior: «Y además mi ejemplo será muy poco imitado. ¿Dónde, entonces, está el peligro? Los Leconte de Lisle y los Baudelaire son menos temibles que los Nadaud y los Clairville [dos mediocres hoy olvidados] en este dulce país de Francia en el que lo superficial es una cualidad y donde lo banal, lo fácil y lo bobo son siempre aplaudidos, adoptados y adorados. No hay riesgo de corromper a nadie cuando se aspira a la grandeza.» Toda la larga carta converge y estalla en esta última frase, que por sí sola hubiera sido suficiente.

Sainte-Beuve lamentaba en tono dolorido que Flaubert (en *Madame Bovary*) y Stendhal (en *La Chartreuse de Parme*) no hubieran sabido o querido encontrar un lugar, entre sus personajes, para alguna figura de buenos sentimientos, genuinos y nobles. En *Madame Bovary* pretendía apreciar los rudimentos de tal personaje tan sólo en el pequeño Justin, aprendiz de Monsieur Homais. Pero se trataba de una figura prácticamente «imperceptible». Así se llegaba a una grave conclusión: «el bien está demasiado ausente». Todavía más seco y expeditivo es el juicio sobre la *Chartreuse*. ¿Cómo pretendía que se impusieran los buenos sentimientos en una novela que «de una punta

a la otra (sin excluir el comienzo) no es sino una ingeniosa mascarada italiana»? En este punto Sainte-Beuve no se resiste a desahogar su resentimiento, que tiene que ver con la defensa de las buenas costumbres más que con la literatura: «Al salir de esta lectura siento la necesidad de releer una novela simple y coherente, de una buena y amplia naturaleza humana [cuando Sainte-Beuve se refiere a una «amplia naturaleza humana» es siempre para escapar a la punta afilada de algún escritor que lo atemoriza y lo inquieta], donde las tías no están prendadas de sus sobrinos, donde los coadjutores no son tan libertinos e hipócritas como Retz en su juventud, y mucho menos ingeniosos; donde los envenenamientos, engaños, cartas anónimas y todas las bajezas no sean métodos ordinarios y aceptados como indiferentes; donde, con el pretexto de ser simples y de huir al efecto, no se me arroje en complicaciones increíbles y en mil laberintos más aterradores y tortuosos que los de la antigua Creta.» (Un signo de grandeza de Sainte-Beuve: incluso cuando argumenta mal deja traslucir su verdadero sentimiento; en este caso, el miedo.)

Años más tarde, los primeros críticos de Chéjov utilizarían términos semejantes: ¿por qué en sus cuentos y en su teatro no se encontraba nunca a alguien con sentimientos buenos y heroicos? Casi se puede ver la expresión cansada y resignada con la que Chéjov respondía a estas observaciones, hablando con Bunin. ¿Dónde podría haber encontrado esos personajes dentro de su medio? La mirada recorría la vasta Rusia turbia y vana que lo rodeaba.

Todavía algunos años después esas obsesiones se cristalizarían en la concepción soviética del *personaje positivo*. Miseria y vergüenza de los tiempos se revelaban en este punto. Pero el presupuesto estaba más atrás, en el ya olvidado Sainte-Beuve, quien, como es obvio, nada tenía en común con el *animus* de los soviéticos. Sin embargo había sido el primero en alarmarse por cierto carácter faccioso y parcial en el arte (en Stendhal y en Flaubert, además de Balzac y Baudelaire). Pero SainteBeuve formulaba su tesis de modo más astuto, como si el arte debiera ofrecer imágenes estadísticamente atribuibles a las circunstancias: «La verdad, por otra parte, si no se busca otra cosa, no está entera ni necesariamente del lado del mal, de parte de la estupidez y de la perversidad humana. En estas vidas de provincia, en las que se encuentran tantas vejaciones, persecuciones, ambiciones vanas y pinchazos de alfiler, hay también almas buenas y bellas, que guardan su inocencia, mejor conservada que en cualquier otra parte y más recogida.» Con estos argumentos, ya más cerca de la sociología que de la literatura, Sainte-Beuve buscaba una concesión incompatible con la literatura misma, que está hecha siempre de exclusiones no menos que de inclusiones y deja caer sobre el mundo un hilo de luz tortuoso y cortante, despreocupado de aquello que abandona en la

oscuridad, porque su reto consiste en hacer respirar al todo en el detalle más nimio y aislado.

Sainte-Beuve no se detenía frente a ningún obstáculo en el arte de comprender, pero -más allá de cierto umbral- se preocupaba sobre todo de esconder, o al menos de hacer invisible, aquello que había comprendido. En la Francia de la Restauración habían operado dos espíritus extremos, ambos casi ignorados, y diametralmente opuestos, a tal punto que ninguno se habría atrevido a nombrarlos juntos: Stendhal y Joseph de Maistre. Nadie, excepto Sainte-Beuve. Éste se mostró decidido a no conceder demasiado relieve ni a uno ni a otro, porque advertía con claridad cuán peligrosos eran, en la pureza intransigente de sus cualidades. Sin embargo no pudo evitar agregar, encerrando la observación en una nota para hacerla todavía más marginal (pero se sabe que las notas terminan por impactar más que el texto), el rasgo oculto que ligaba estrechamente a Stendhal y a Joseph de Maistre y nadie había ni lejanamente presagiado: «No quisiera hacer aproximaciones forzadas; pero me es imposible no notar que Beyle, en un orden de ideas más ligero, no hace sino dirigir a los franceses el mismo género de reproches que les dirigía el conde Joseph de Maistre. Ambos tienen esto en común: dicen a los parisinos muchas cosas duras, incluso muchas impertinencias, y se cuidan mucho de la opinión de París.» En el mismo momento en que establecía el nexo diamantino entre Stendhal -que pretendía ser un discípulo de Cabanis y Destutt de Tracy, aborrecidos por Maistre- y el teólogo inquisidor -que arrojaba al Infierno todo el espíritu moderno, en cualquiera de sus formas-, Sainte-Beuve se ocupaba de agregar su gota de veneno, que debía tener el efecto de paralizar y petrificar a aquellos dos espíritus demasiado vivaces acerca de los que estaba hablando. En el fondo, eran dos emigrados que seguían soñando con París precisamente porque se sabían excluidos. Sainte-Beuve en cambio prefería con mucho la posición de quien ha anidado en el interior de París, como él mismo, que tejía su tela de araña en un rincón de Montparnasse.

Fue Cioran quien identificó el vínculo más fuerte entre Joseph de Maistre y Baudelaire. No está tanto en la mirada vuelta a un *ordo* sumergido (al que Baudelaire se refería sólo como contragolpe, mientras continuaba navegando en las aguas turbias de lo moderno) y ni siquiera en la devoción confesional, que ya en Maistre «carecía de calor», y en Baudelaire era aguda pero ocasional, habituada a convivir con gestos incompatibles. Otra cosa los unía: el «incomparable arte de la provocación, en el que Baudelaire iba a destacar casi tanto como Maistre». Hay incluso una frase de Maistre que suena como el epígrafe

más justo para *Mon cœur mis à nu*: «Lo que creemos verdadero debe ser dicho y dicho con ardor; yo quisiera, al precio que sea, descubrir una verdad hecha para sacudir todo el género humano; la diría a quemarropa.» De ese *decir a quemarropa* pocos eran los ejemplos en tiempos de Baudelaire. La declamación imperante servía también para redondear las puntas. El *flou* de los sentimientos se expandía todavía, sin encontrar obstáculos serios. Sólo de soslayo y ocasionalmente Benjamin Constant (en el *Esprit de conquête*) y Chateaubriand (en ciertas zonas de las *Mémoires d'outre-tombe*) se habían arrojado hacia una temeridad semejante. En Baudelaire era congénita no menos que el movimiento ondulante del verso. Y era precisamente la alternancia entre estos dos tiempos -el *prestissimo* de la provocación y *elsforzato* del alejandrino- lo que lo separaba de todos los que lo habían precedido y de los que lo seguirían.

Los escritores no deberían escribir nunca a las autoridades, porque sus cartas, con mucha frecuencia, no son leídas, pero siempre son archivadas. El archivo es la contraseña más constante y temible del poder. Así, inmediatamente después del final del Segundo Imperio, afloró de los papeles de la familia imperial una nota secreta dirigida por Sainte-Beuve el 31 de marzo de 1856 al gabinete de Napoleón III. Allí se leían estas palabras, que hubieran debido quitar toda pretensión de contar con los intelectuales antes incluso de que esta palabra se convirtiera en un sustantivo: «Hasta hoy la literatura ha estado siempre abandonada a sí misma, y ella se ha visto tan perjudicada por ello como la sociedad misma. Bajo la Restauración la literatura estaba aún contenida por doctrinas y alguna especie de principio; bajo el régimen de los dieciocho años no ha habido nada más que la distracción y el deseo de ganancias, unido a la necesidad de hacer ruido, lo que ha producido muchas obras que contribuyeron a la disolución de los poderes públicos y de las ideas.» Por tanto, según sugería SainteBeuve, era necesario que el gobierno -a través de la Société des Gens de Lettres- diera un paso al frente «proponiendo una dirección moral para las obras del ingenio, indicando qué temas tratar y haciéndolo pasar bajo la forma de ayudas concedidas a los autores necesitados». En definitiva, Sainte-Beuve presentaba sus credenciales como el primero entre todos los Zdanov. La carta fue descubierta pocos meses después de la muerte de Sainte-Beuve e inmediatamente después del final del Segundo Imperio. Todos sabían que cierta pusilanimidad gangrenada se escondía en las fibras de Sainte-Beuve. Pero para algunos -incluido Baudelaire- el nombre de Sainte-Beuve significaba la literatura misma. A la noticia de su muerte, Flaubert escribió a Du Camp: «¿Y ahora con quién hablaremos de literatura?» No se equivocaba. Pero evidentemente se asociaba a la literatura, por una antigua maldición, cierta inclinación a la

servidumbre voluntaria.

Le tocó al «chico malo» Barbey d'Aurevilly asestar en vida a Sainte-Beuve los mandobles más mortíferos. Declaró sin medias tintas que Sainte-Beuve solía afirmar, cuando conversaba, lo opuesto de lo que escribía: «M. Sainte-Beuve, cuya conversación es lo contrario de sus libros, adula en sus libros a M. Cousin, a quien masacra en la conversación. Pero un día sabremos la verdad. M. Sainte-Beuve espera la muerte de M. Cousin para ir, según su costumbre, a levantar la pata contra su tumba.»

Barbey d'Aurevilly hacía al mismo tiempo el gesto del antiguo maestro de esgrima y el del gamberro: nada más chocante para Sainte-Beuve y nada más adecuado para ofender al maestro de la cautela y de la escapatoria. Es precisamente en este punto donde el ataque de Barbey alcanza el acmé de la comicidad y de la ferocidad: para él Sainte-Beuve es incurablemente «circunspecto, consecuencia de su finura, y embrolla y amasa su talento con reserva, sobrentendidos, insinuaciones prudentes o pérfidas, con traicioneros recaudos de falsa modestia. Ha inventado los *quizá* y los *me* parece, los podría *decirse*, los *me permitiría pensar*, etc., locuciones abominables, que son el virus de su estilo…». Golpear a un escritor en el estilo es el verdadero golpe bajo, del que es difícil reponerse. Pero Barbey d'Aurevilly no se contenta con ello y enseguida, con el tono perentorio que heredará Bloy, se adelanta con la espada flameante: «No tiene las cualidades primarias. No tiene, como crítico, la impasibilidad, la conciencia, la justicia. Siempre está entre la infatuación y el resentimiento… No es más que un sistema nervioso forrado de amor propio en literatura, ¡pero sin alma! ¡Qué le importa, además! ¡Él no cree en el alma!»

En un artículo bastante flojo de la *Revue de Paris*, Anatole France había declarado que «toda singularidad en el estilo debe ser rechazada». Esto valía como argumento para concluir que Stendhal *escribía mal*. Proust no veía a France desde hacía más de veinte años, más o menos desde cuando le había pedido -y obtenido- la primera firma para el «Manifiesto de los Intelectuales» a favor de Dreyfus. Sin embargo France nunca había dejado de ser aquel a quien Proust había transformado en Bergotte. A él venía dedicado el ejemplar sobre papel *japon* de *Du côté de chez Swann* como «al primer Maestro, al más grande, al más amado». Eso era ya en 1920. Proust acababa de cobrar conciencia de haber asistido a un «acontecimiento inesperado» en su cabeza. Así dio la noticia: «Una extranjera se ha establecido en mi cerebro.» Se trataba de la muerte. Era necesario recurrir a la prisa, la velocidad, la agudeza en las palabras. Era necesario profundizar los intervalos en los que la visitante todavía se ausentaba. Esas palabras de France, del viejo maestro de tono sumamente urbano, que

anunciaba una doctrina que era lo contrario de la literatura misma, les sonaron como una ocasión para decir algo muy duro -duro como sabía ser Proust en esos últimos meses- e irrenunciable. Escogió como pretexto el prefacio que se había empeñado en escribir para un joven amigo muy mundano, Paul Morand, y habló de cualquier otra cosa: partiendo de los ofuscamientos de France los enlazó con aquellos, mucho más insinuantes, de Sainte-Beuve, a quien había sentido la necesidad de golpear años antes, casi como en un preludio teológico a la *Recherche*. Se trataba de dos modos de entender la literatura incompatibles con el suyo. Así, en lugar de hablar de las cualidades del nuevo escritor quiso decir algo sobre aquello que para él debía constituir la cualidad de *todo* escritor.

«Desde que terminó el siglo XVIII no sabemos escribir»: era otro de los apotegmas de France en ese artículo. Proust no tarda en rebatir la necedad. Sólo hacía falta dar vuelta a la frase. No porque los grandes clásicos no fueran maestros del estilo, sino porque el estilo, exactamente en el momento en el que, según France, se había perdido (con los primeros románticos) había en cambio asumido un carácter diferente, no del todo implícito en la literatura anterior. Era un carácter en el que el propio Proust se reconocía. No quiso declararlo, pero intentó describirlo, apuntando una teoría que desembocaba en una invitación al sabotaje de la inteligencia. Por fin se presentaba la ocasión de glosar y especificar la frase inicial del *Contre Sainte-Beuve* (entonces desconocida): «Cada día atribuyo menos valor a la inteligencia.» Escribió así algunas líneas fulgurantes, que no sólo aportan la razón de esa frase sino que impregnan, como un color expansivo, toda la *Recherche*, y ofrecen el definitivo salvoconducto hacia la Kamchatka de Baudelaire, poblada ya por los diversos y aislados asentamientos de sus sucesores, de Rimbaud a Mallarmé: «En todas las artes parece que el talento consiste en un acercamiento del artista al objeto a expresar. Mientras la distancia subsista la tarea no está terminada. Ese determinado violinista toca muy bien su frase de violín pero ustedes ven sus efectos, los aplauden, es un virtuoso. Sólo cuando todo esto haya desaparecido, cuando la frase del violín no se distinga ya del artista enteramente perdido en ella, el milagro habrá sucedido. En otros siglos parece que ha existido siempre una distancia entre el objeto y los más altos ingenios que discurren sobre él. Pero en Flaubert, por ejemplo, la inteligencia, que no es tal vez de las más grandes, busca volverse la trepidación de un barco de vapor, el color del musgo, un islote en una bahía. Entonces llega un momento en que no se encuentra más inteligencia (ni siquiera la inteligencia mediana de Flaubert) y frente a nosotros se halla el barco que avanza “encontrando los trenes de madera que se ponen a ondular bajo el movimiento de las olas”. Esa ondulación es inteligencia transformada,

que se incorpora a la materia. Llega incluso a penetrar los brezales, las hayas, el silencio y la luz del sotobosque. Esta transformación de la energía, en la que el pensador ha desaparecido y que arrastra las cosas frente a nosotros, ¿no sería acaso el primer esfuerzo del escritor hacia el estilo?» Si el estilo debe ser tal cosa, ciertamente no podía complacer al cauto Anatole France. Tampoco hubiera dejado de infundir cierta alarma en Sainte-Beuve. El cual, precisamente por eso, con su arte sutil de la palabra de doble filo, había hablado de la Folie Baudelaire, lugar de caprichos y voluptuosidades como cualquier Folie del siglo XVIII, pero también asilo de seres perdidos en la desolación de una tierra en la que sólo se puede ser chamán o exiliado o lo uno y lo otro a la vez.

¿Por qué tal encarnizamiento contra la inteligencia por parte de Proust, que además lo profundizaba a cada paso? Era un movimiento estratégico: se trataba de desmontar y desarticular de modo irreversible una figura de la psique ya aceptada, fijada y sobrentendida en el periodo entre Sainte-Beuve y Taine. Formidables inteligencias, ambas. Pero también deletéreas, por cuanto buscaban reducir la economía de la psique al objeto de trazar «los primeros lineamientos de una suerte de botánica literaria». El plano de Proust -que se traslucía ante todo allí donde toda pretensión se volvía vana: en el estilo- era en cambio el de deponer esa estéril soberanía de la inteligencia amarga. Para hacerse entender Proust se aprovechó de un paso en falso de Anatole France, quien había ofrecido como ejemplo de perfecta prosa francesa la «Lettre à l'Auteur des Hérésies imaginaires» de Racine. «Nada tan árido, tan pobre, tan breve», glosaba Proust, antes de infligir un golpe letal: «Una forma en la que se encierra tan escaso pensamiento no es difícil que resulte ligera y graciosa.» Si Racine fuera esto lo hubiéramos olvidado enseguida. Pero, por fortuna, había en él algo más: «en Racine se agita una histérica de genio que, bajo el control de una inteligencia superior, simuló para él en sus tragedias, con una perfección que nunca ha sido igualada, los flujos y reflujos, la oscilación múltiple, y sin embargo completamente aprehendida, de la pasión». Esta admirable definición puede aplicarse, punto por punto, a Proust mismo. Ese «cabeceo múltiple» parece referirse más a su prosa que al verso de Racine. Salvo que en Proust no se trataba sólo de pasión sino además de una nube informe del no conocer a la que se debía restituir «la corona suprema». A pesar de todo ésta sería entregada a la inteligencia misma, porque entre todas las potencias es la «única que puede concederla». Un *chassécroisé* metafísico: esto es lo que proponía Proust.

De manera similar, en épocas remotas, los videntes védicos habían expuesto mediante imágenes la doctrina de la primacía de *manas* sobre *vac*, de la Mente sobre la Palabra. Mientras se cerraba el círculo

de los tiempos, aquello que había sido (en *manas*) conciencia absoluta se volvía un absoluto no saber, que cada tanto, gracias «a una simple casualidad», consigue que caigan las «barreras maltrechas de la memoria» para restituir algo de la «vida pura conservada pura». No había más, no había otra cosa que esperar de la literatura. Como tampoco del pensamiento, que para Proust estaba absorbido en la literatura. Cuando, en un estado de furia e impaciencia, tomó algunos apuntes sobre el *Jean-Christophe* de Romain Rolland -autor completamente ajeno a toda esta cuestión-, Proust puso en una especie de escritura estenográfica lo que significaba para él pensar: «En el fondo, toda mi filosofía consiste, como toda verdadera filosofía, en justificar, en reconstruir aquello que es.» En ese «justificar» resonaba, sin que Proust lo supiera o se preocupara de ello, la «*justificación* estética *de la existencia*» sobre la que había escrito Nietzsche. Aquello a lo que apuntaba Proust no era, por tanto, una apresurada degradación de la inteligencia sino un reordenamiento de las potencias que la rigen, con frecuencia mal conocidas (la «histérica de genio» que habitaba en Racine no era otra cosa que su posesión, ya reducida a psicopatología) o sobrevaloradas (la inteligencia como garantía de una policía interior). Sólo en los meandros de *Albertine disparue* esto se formularía del modo más feliz y amplio, sin las contracciones polémicas de *Contre Sainte-Beuve*: «Pero […] el hecho de que la inteligencia no sea el instrumento más sutil, más poderoso, más apropiado para alcanzar la verdad es sólo una razón más para comenzar por la inteligencia y no por un intuitivismo del inconsciente, por una prefabricada fe en los presentimientos. Es la vida la que, poco a poco, caso por caso, nos permite observar que aquello que es más importante para nuestro corazón o nuestra mente no nos viene dado por el razonamiento sino por otras potencias. Entonces es la inteligencia misma la que, dándose cuenta de su superioridad, abdica de ella por vía del razonamiento, y acepta volverse su colaboradora y su sierva. Es la fe experimental.» La única fe verificable de Proust, estas líneas son la confesión.

La «fe experimental» de Proust implicaba un catecismo cuyos artículos salen al encuentro -siempre por sorpresa- a quien atraviese la espesura de la *Recherche* y, si es posible, se pierda en ella. Catecismo de un politeísta desenfrenado o, mejor, de alguien a quien los etnólogos de su tiempo hubieran definido como un fetichista, convencido que en objetos pequeños, innumerables y difícilmente localizables, se esconden otras tantas horas de la vida, como en minúsculos cofres. Pero siempre es inesperado el momento, siempre es imprevisible el motivo a través de los cuales se declaran los artículos de fe. El narrador se está abandonando, durante más de cuarenta páginas, al periplo vertiginoso que ha desencadenado en él la *matinée*

de la princesa de Guermantes. Hasta poco antes todo fluía hacia un descubrimiento, enunciado en una frase breve, lineal y transparente como son siempre en Proust los teoremas y los corolarios a los que llega de improviso tras largas ondulaciones, recomienzos, vueltas, desviaciones: «La verdadera vida, la vida al fin descubierta e iluminada, la única vida en consecuencia plenamente vivida, es la literatura.» Tras lo cual el «cabeceo múltiple» vuelve a empezar, porque se trata ahora de aceptar cuánto trabajo se impone -y sobre qué material- si se cede a la «gran tentación de recrear la verdadera vida». Es aquí donde, tras múltiples y vertiginosas ondulaciones, se encuentra uno de esos *theologoumena* que nos dejan atónitos por su carácter drástico y el modo abrupto de manifestarse. Ahora todo es dicho en indicativo: «Cada persona que nos hace sufrir puede ser vinculada por nosotros a una divinidad de la que no sea más que un reflejo fragmentario y el último grado, divinidad (Idea) cuya contemplación nos da alegría en lugar de la pena que tenemos. Todo el arte de vivir consiste en no servirnos de personas que nos hacen sufrir sino como un escalón que nos permite acceder a su forma divina y poblar tan felizmente nuestra vida de divinidad.» ¿Quién habla aquí? ¿Plotino? ¿O quizá Damascio, o Jámblico? Es una teurgia egipcia, de un neoplatonismo extremo, que se presenta como «arte de vivir», incluso como el único posible. Asombra el desdén, la serenidad con la que se enuncian los juicios, mezclándose con observaciones accidentales, por ejemplo sobre la leve mueca que acompaña siempre la «frase hablada» de SainteBeuve. Pero para evocar divinidades pululantes ya no hace falta ponerse en posición pagana o parnasiana frente a los nombres de un remoto pasado. No hay ya necesidad del confuso impulso de Flaubert hacia las sonoridades cartaginesas. Basta con el propio pasado, según deja entender el narrador. La materia es más que adecuada y suficiente. Mientras tanto desfilan, como hieródulas e iniciadoras, las sombras de Gilberte y de Albertine.

Lautréamont y Laforgue surgieron como agentes de una conspiración celeste. Se adjudicaron la delicada misión de retirar la parodia del reino irresponsable de la opereta para instalarla en el punto más cercano al corazón tenebroso de la literatura. Actuaron paralelamente, sin saber el uno del otro, enviados por la misma casa matriz. Los registros sobre los que operaron eran distintos. Para Lautréamont, chocantes, cadavéricos y cósmicos. Para Laforgue, frívolos y desolados. Pero apuntaban al mismo blanco: desquiciar todo respeto obligatorio hacia las historias y las formas antiguas y modernas.

Ambos nacieron en Montevideo, con catorce años de diferencia. Ambos atravesaron en su infancia el océano en un barco de vela para

ir a la escuela en Francia. Ambos frecuentaron el mismo liceo de Tarbes, lugar de origen de sus familias respectivas, y compartieron cierto número de profesores. Ambos tuvieron que costear sus publicaciones. Ambos murieron antes de cumplir treinta años. Ambos hubieran podido decir, como un personaje de *La vie parisienne*: «Je suis uruguayen, j'ai de l'or, j'arrive de Montevideo.»

En Montevideo, en una plaza detrás del Teatro Solís, en la esquina entre la calle Reconquista y Juncal, una carabela de bronce, «que hoy navega sobre un agua rancia y una rara fetidez recogida en un estanque», reúne los nombres de Isidore Duchase y de Jules Laforgue en el mismo monumento a su «genio renovador».

Más que Rimbaud, Mallarmé o Verlaine, Laforgue fue el lector congenial a la fisiología de Baudelaire. La describió, la descompuso y recompuso en fragmentos de apuntes que dicen sobre *Les Fleurs du mallo* que no dicen anaqueles enteros de bibliografía acumulada. Quería fijar en palabras, fórmulas, procedimientos el significado del «nuevo estremecimiento» advertido por Hugo, zorro viejo del oficio. Baudelaire aborrecía por lo general lo *nuevo* que el mundo producía en abundancia en torno a él, a pesar de que lo *nuevo* era huésped y demonio insoslayable de lo que él escribía. Intolerante a toda escuela, no pudo dejar de convertirse en un fundador. Con él no se puede evitar ese juego que obliga a decir: *Fue el primero en…* Laforgue lo supo jugar, con infalible agudeza: «*En primer lugar* se contó a sí mismo en un tono moderado de confesonario sin adoptar un aire inspirado»; «Fue el primero en hablar de París como un condenado diario de la capital»; «El primero que no es triunfal sino que se acusa, que muestra sus llagas, su pereza, su inutilidad aburrida en el corazón de este siglo trabajoso y servil»; «El primero en introducir en nuestra literatura el aburrimiento de la voluptuosidad y su peculiar decorado: la habitación triste»; «El primero en encontrar, después de todas las audacias del romanticismo, esas comparaciones crudas, que con frecuencia, en la armonía de un periodo, sacan de pasada el pie del plato (no por el encanto de un momento), comparaciones palpables, demasiado en primer plano, en una palabra americanos, diría - palisandro, baratija desconcertante y vigorizante»; «El primer poeta que haya hecho una iglesia - camarilla. Un solo libro -una sola nota- dogma y liturgia. Decorado y consiguiente devoción de los fieles. Fuera de ella no hay salvación»; «El primero en romper con el público - Los poetas se dirigen al público -repertorio humano - él fue el primero en decirse: la poesía será cosas de iniciados. Para el público soy un maldito. Muy bien. El Público no entrará»; «Fue el primero en hacer comparaciones extraordinarias:

Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde
-Je suis un cimitière abhorré de la lune,
un vieux boudoir
Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants».

E incluso: «en él el ángel siempre tiene el perfil de un bedel». O bien: «ha dramatizado y enriquecido la alcoba» (si se piensa hasta qué punto era insípida la cama de los románticos).

Todas las observaciones de Laforgue son irrefutables. Aquello de lo que hablaba sucedía por primera vez, como si Baudelaire hubiera sido condenado a lo que Bazlen llamaba «primeravezismo». Pero sin por eso subvertir la prosodia o la sintaxis, como exigirán después las vanguardias. Toda su poesía parece *traducida del latín*. O quizá una variación sobre el cañamazo de Racine.

Rasgos de Baudelaire que Laforgue había detectado y que después de él nadie más advertiría: «gato, hindú, yankee, episcopal alquimista». Es una línea de sus notas, definición imperativa y estenográfica, donde el término más desconcertante es «yankee». ¿En qué sentido Baudelaire podía ser «yankee»? En sus escritos sobre Poe había trazado una imagen de América más bien estereotipada y banal, como lugar geométrico del utilitarismo y de la grosería moderna, una suerte de Bélgica elefantiásica y embotada (y pensar que eran los años de Melville, Hawthorne, Dickinson…). Entonces, ¿en qué consiste el «americanismo» de Baudelaire? Acaso en cierta exasperación, en el chirrido afectado, en la desproporción de las imágenes: cuando Baudelaire describe el cuerpo y los gestos de la amada, «es americanismo aplicado a las similitudes del Cantar de los Cantares». Aquí Laforgue es clarividente: ese exceso que es connatural a América -y que hará de América la tierra prometida del cine- se habría introducido en la literatura europea a través de Baudelaire. Sus imágenes se comprenden mejor a través del cine. A través de Max Ophuls o también de Von Stroheim. O de cualquier película anónima en blanco y negro.

Pero Laforgue va más allá, examina el tejido del verso: considera el uso del superlativo en Baudelaire como un forzamiento precioso, que habría conmocionado a Lamartine y al que ni siquiera Hugo se hubiera atrevido: «*Yankee* son sus *très* frente a un adjetivo.» *Yankee* son también sus «paisajes chocantes» o ciertas comparaciones a las que «se ven los hilos y los trucos». Todo se conjura para vaciar el verso de su vertiente oratoria. ¿Con qué fin último? «Hacer poemas sueltos -breves- *sin un tema destacado* (no como los demás, que hacían un soneto para contar algo poéticamente, sostener un argumento, etc.) sino vagos y sin razón como un batir de abanico, efímeros y equívocos

como un rostro maquillado, que hacen decir al burgués que los lee: "¿Y entonces?"» El *americanismo* podía servir también para esto, que es una descripción extrema y radical de lo que la poesía de Baudelaire tendía a ser y que sólo fragmentariamente se corresponde con *Les Fleurs de mal*. Pero falta la meta oculta del libro.

Contrariamente a lo que afirman los diccionarios, *décadence* es palabra alemana, o al menos sólo asume su pleno significado cuando se la transpone a la prosa alemana. Eso es lo que sucedió cuando Nietzsche la encontró, en 1883, leyendo el ensayo de Paul Bourget sobre Baudelaire. En esas páginas se encuentra la definición de qué es «un estilo de decadencia», líneas que tendrían una vasta descendencia, aunque Bourget fuera olvidado o citado solamente como novelista para señoras: «Un estilo de decadencia es aquel en que la unidad del libro se descompone para dejar paso a la independencia de la página, donde la página se descompone para dejar paso a la independencia de la frase, y la frase para dejar paso a la independencia de la palabra.» A partir de entonces Nietzsche tendió a sustituir por *décadence* el término alemán *Verfall*, hasta hacer repicar obsesivamente aquella palabra en la prosa extrema de *Ecce homo*. Ya en 1886, en una carta a Fuchs, Nietzsche escribía: «Ésta es la *décadence*: una palabra que, entre gente como nosotros, obviamente, no es una condena, sino una definición.»

Singular deslizamiento: Bourget había definido el «estilo de decadencia» pensando en Baudelaire, pero Nietzsche entiende esa palabra como referible ante todo a Wagner. Baudelaire, a su vez, le parecía el único espíritu capaz de comprender profundamente a Wagner: «¿Ha habido alguna vez alguien tan moderno, morboso, multíplice y retorcido como para ser considerado a la altura del problema Wagner? Como mucho, en Francia: Charles Baudelaire, por ejemplo.» A la vez, las palabras de Bourget se aplicaban directamente a Wagner: «*Estilo* de *decadencia* en Wagner: la frase suelta se vuelve *soberana*, la subordinación y el ordenamiento se vuelven casuales. Bourget, p. 25 [y precisamente en la página 25 de los *Essais de psychologie contemporaine* de Bourget se encuentra el pasaje sobre el "estilo de decadencia"].» Pero será en la carta a Fuchs donde el sentido de «estilo de decadencia» en relación con Wagner se presente en su argumentación extensa: «La fórmula wagneriana de la "melodía infinita" expresa del modo más interesante el peligro, la corrupción del instinto y la buena fe, la buena conciencia en medio de tal corrupción. La ambigüedad rítmica, en virtud de la cual ya no se sabe, ya no se *debesaber* si una cosa es principio o coda, es sin duda alguna un ardid gracias al cual se pueden obtener efectos maravillosos, el *Tristán* está lleno de ellos: pero como síntoma de la totalidad de un arte es, y como tal permanece, el signo de la disolución. La parte

dirige al todo, la frase a la melodía, el instante al tiempo (incluso al musical), el pathos al ethos (ya se lo llame carácter o estilo) y, en fin, también el *esprit* al "sentido".» Con estas palabras Nietzsche anticipaba un punto decisivo de *El caso Wagner*, tal vez el más importante si se quiere comprender a Wagner en lugar de condenarlo: «Wagner es digno de admiración, amable sólo en la invención de lo más pequeño, en la elaboración poética del detalle, se acierta plenamente si se lo proclama en esto un maestro de primer orden, nuestro mayor *miniaturista* de la música, ya que en el espacio más pequeño concentra una infinidad de sentido y de dulzura.» Aquí Nietzsche admite que, a pesar de la aplicación del «*estilo* de la *decadencia* [*Verfall*]», en Wagner subsistía «una infinidad de sentido».

Cuando Bourget, en 1881, publicó su ensayo sobre Baudelaire, la palabra *décadence* no se había vuelto todavía un *refrain* de la época. Bourget quiso subrayarlo en una nota cuando el ensayo fue recogido en volumen: «Escrito en 1881, antes de que esta teoría de la *décadence* se hubiera convertido en la consigna de una escuela.» Es verdad que no había mucha teoría en esas páginas, excepto el párrafo sobre la emancipación de las partes respecto del todo. Sólo con Nietzsche la *décadence* se injertaría en una grandiosa articulación de pensamiento.

Sin embargo Bourget tocaba un punto neurálgico. Baudelaire era un *décadent* que no se oponía a serlo: «Ha cobrado conciencia de haber llegado tarde a una cultura envejecida y, en lugar de deplorar esta llegada tardía, como La Bruyère o como Musset, se alegró, incluso se enorgulleció de ello.» A pesar de advertir la culpa por todas partes, Baudelaire no se sentía culpable de reconocerse *décadent*. Era un dato de hecho de la sensibilidad. Ser «*décadent* y *principio* al mismo tiempo», esta «doble descendencia, como del vástago más alto y del más bajo en la escala de la vida», sería no su insignia sino la de Nietzsche. Baudelaire se conformó con ser *décadent*. Considerarse también un «*principio*» era demasiado para él, en su vida dominada por la obsesión. Pero ¿en qué se reconoce un *décadent*? Aquí Bourget puede sernos todavía de utilidad. Si se depura la palabra de sus penosas implicaciones de degeneración biológica -tan caras a aquellos años y que de algún modo alientan incluso en Nietzsche-, lo decadente puede presentarse como una singularidad que reside en los vínculos con el conjunto social, rechazando la posibilidad de ser funcional a ellos. Estos ciudadanos refractarios, «inhábiles para la acción privada o pública», serían tales precisamente porque resultan «demasiado hábiles en el pensamiento solitario». Así aparecerán ciertos «"casos" de una singularidad sobrecogedora». Baudelaire eligió ser uno de ellos: «tuvo el coraje de adoptar desde joven esa actitud y la temeridad de mantenerla hasta el fin». El *décadent* resulta cercano al fetichista: celebra el triunfo de lo idiosincrásico, se opone a que su singularidad

sea absorbida por un todo. En esto, Baudelaire coincidía sólo con Max Stirner.

El hombre de la *décadence* descrito por Bourget tomando a Baudelaire como ejemplo es ante todo el que *actúa por su cuenta*. Cuanto más se complace este nuevo ser en su «singularidad de ideales y de forma» más se arriesga a «encerrarse en una soledad sin visitantes». Definición aplicable a Baudelaire en la desolación de Bruselas. Pero quien extraía las consecuencias, una vez más, era Nietzsche, en un fragmento de noviembre de 1887: «No se debe pretender lo imposible de uno mismo. Se nos pregunta: ¿queréis *seguir adelante*? ¿O queréis *seguir adelante por vuestra cuenta*? En el primer caso, como mucho, uno se vuelve pastor, es decir satisface una necesidad de la grey. En el segundo caso, hay que saber hacer otra cosa, *saber* ir por su cuenta, hay que *saber* moverse de otro modo u en otra dirección. En ambos casos hay que saber y, si se sabe una de las dos cosas, no se puede querer la otra.» Descripción y diagnóstico de una perfecta lucidez. Pero en los trece meses sucesivos Nietzsche no seguiría su propio consejo: se arrojaría más lejos que nunca en el «*ir hacia delante solo*» (*Ecce homo* será el punto culminante en esa senda); y al mismo tiempo diseminaría proclamas por Europa mediante el correo y escribiendo *El Anticristo* o *El crepúsculo de los ídolos*, como un invisible «pastor» que aguijonea una grey adormecida y apática.

En una lista de los «tipos de la *décadence*», escrita entre finales de 1887 y comienzos de 1888, Nietzsche incluye: «los *brutalistas*» y «los *delicados*», sin dar mayores especificaciones. Quizá Baudelaire pertenecía a ambos tipos, estaba *obligado* a pertenecer a ellos, a mezclarse con ellos. Sin duda no se lo contaba entre «los *románticos*», que en la lista aparecen como el primero de los «tipos de la *décadence*». Porque éstos se parecen a George Sand y, por tanto, insinuaba Nietszche con formidable intuición, son «fríos como Victor Hugo, como Balzac», fríos «como todos los verdaderos románticos». Cosa que no se podía afirmar de Baudelaire, que sólo debía preocuparse de mimetizar con el paisaje urbano su enorme reserva de pathos. Leyendo a Baudelaire se comprende por qué, para Nietszche, el nervio de la *décadenceestaba* en París y en ningún otro lado, a tal punto que adoptó la palabra francesa. Cambiando de metrópolis, la *décadence* se adelgazaba y eufemizaba. Basta con comparar el estilo poético de los Nineties ingleses con el verso de Baudelaire o de Mallarmé (o incluso de Verlaine) para calibrar el abismo que los separaba. Basta observar cómo Arthur Symons tradujo la «Invitation au voyage» en una lengua sosa y vaporosa:

> Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
> Luxe, calme et volupté.

se volvía:

> There all is beauty, ardency
> Passion, rest and luxury.

Donde no hay sílaba que no sea un ripio. Precisamente T. S. Eliot comentó, con fría burla: «De todas estas palabras, la única acertada es *beauty*.» En el Londres de aquellos años, la única mente impecablemente formada para la *décadence* era la de Oscar Wilde. Terminó exiliado en París.

Moderno - nuevo - décadence: tres palabras que irradian en cada frase de Baudelaire, en cada aliento. Escindirlas significaría desangrarlas. Tal como había sucedido con *modernité*, la palabra *décadencehabía* surgido cautelosamente -casi como pidiendo disculpas- en el léxico usado por los escritores para entenderse a sí mismos. Algunos años antes de Bourget, Gautier había abierto el camino: «El poeta de *Les Fleurs du mal* amaba lo que impropiamente se llama estilo de decadencia, que no es otra cosa que el arte llegado a ese punto de madurez extrema que producen, cuando sus soles ya son oblicuos, las civilizaciones envejecidas; estilo ingenioso, complejo, sabio, lleno de matices y refinamientos, que hace avanzar permanentemente los límites de la lengua, que toma prestadas las palabras de todos los léxicos técnicos, los colores de todas las paletas, las notas de todos los teclados, que se esfuerza en mostrar el pensamiento en su aspecto más inefable y las formas en sus contornos más vagos y huidizos, que escucha y traduce las confidencias sutiles de la neurosis, las confesiones de la pasión que, envejeciendo, se deprava, y las alucinaciones extrañas de la idea fija que enloquece. Este estilo de decadencia es la palabra última del Verbo conminado a expresarlo todo y llevado hasta la exageración extrema.» Este pasaje podría estar en el umbral de todo el arte que, durante un siglo por lo menos, osaría definirse como *nuevo*. *Décadencey modernité* nacieron entrelazadas y consanguíneas, como lo demuestra el propio Gautier poco más abajo, cuando se refiere a Guys, el heraldo ligero, frívolo y nocturno de la modernidad. ¿Por qué Baudelaire -se pregunta Gautier- había preferido a Guys con tal encarnizamiento? ¿Por qué motivo había puesto a ese ilustrador por encima de todos los artistas rigurosos y solemnes? Así respondía: «[Baudelaire] amaba en esos dibujos la completa ausencia de antigüedad, es decir de tradición clásica, y el sentimiento profundo de lo que llamaremos *decadencia*, a falta de una palabra que se adapte mejor a nuestra idea; pero sabemos qué entendía Baudelaire por decadencia.» Pero, por si alguien no lo supiera, Gautier está dispuesto a explicarlo, recurriendo a una

intuición que revela la profunda afinidad por la que Baudelaire lo había elegido como dedicatario de *Les Fleurs du mal*. La elección del estilo anticlásico por parte de Baudelaire había sido su movimiento más arriesgado en el tablero literario. Para explicarla, Gautier no se vale de un enunciado cualquiera de poética a propósito de Rafael o de los griegos o de Homero, sino que cita un pasaje en el que Baudelaire habla de *dos tipos de mujeres*. Éste es el desparpajo parisino que Nietzsche hubiera querido para sí y nunca consiguió. Todo se debía deducir de estas palabras de Baudelaire: «es como si me fueran presentadas dos mujeres: una es una señora rústica, repugnante de salud y de virtud, sin estilo y sin mirada, en definitiva, alguien que lo *debe todo a la simple naturaleza*; la otra, una de esas bellezas que dominan y oprimen el recuerdo, uniendo a su encanto profundo y original toda la elocuencia del vestido, soberana de su paso, consciente y reina de ella misma, una voz parlante como un instrumento bien afinado y con miradas cargadas de pensamiento, que no dejan ver más que lo que ellas quieren. Mi elección no sería dudosa, y sin embargo ciertas esfinges pedagógicas me reprochan una falta al espíritu clásico».

Cuando el régimen nazi organizó la muestra «Arte Degenerado» no sólo no inventó nada sino que retomaba temas ampliamente discutidos desde hacía décadas entre los europeos biempensantes. Uno de los ensayistas más influyentes de finales del siglo XIX, Max Nordau, había publicado en Berlín, en 1892, dos gruesos volúmenes bajo el título *Entartung* [Degeneración], cuyo primer objetivo era mostrar el modo en que el inminente *fin de siècle* estaba amenazado por un extendido cuadro morboso en las artes y en la cultura en general, que era considerado un síntoma de *degeneración*. Por eso, más que de un *fin de siècle* debía hablarse de un *fin de race*. Otros sacarían poco después sus conclusiones.

Como Nordau declaraba en el prólogo de su obra, el término derivaba de aquello que, con firme credulidad, era considerado ciencia, en particular por Cesare Lombroso, a quien se debe el mérito de haber «elaborado genialmente el concepto de degeneración». Nordau lo aplicó, mucho más allá del mundo de los criminales y de las prostitutas, a la cultura en general. Es muy larga la lista de los sospechosos y de los probados culpables, en gran parte coincidentes con la que, algunas décadas más tarde, aportaría György Lukács en *La destrucción de la razón*. Sólo varían los argumentos: en Nordau vinculados a la psiquiatría, en Lukács a la lucha de clases. Similar es el ardor de la indignación. Para Nordau, el comandante y legionario de toda degeneración era Baudelaire. Los demás -como por ejemplo Villiers de l'IsleAdam y Barbey d'Aurevilly- se reconocían enseguida

por cierto «general aire de familia» con él. Eran las crestas numerosas, insidiosas e indomables de la *ola Baudelaire*.

Un suelto anunció por error la muerte de Baudelaire con quince meses de anticipación. No estaba muerto sino afásico. La noticia no parece que sacudiera París. Pero en la provincia más lúgubre, en Tournon, un joven profesor de inglés, Stéphane Mallarmé, después de haber leído ese diario pasó dos días abatido de tristeza («¡Ah! ¡Qué dos días!», escribía a Cazalis).

Mallarmé, hierático hasta en la frivolidad. Baudelaire, frívolo hasta en la solemnidad. Habituados ambos a los golpes de la vida, aunque Baudelaire por puñaladas, innumerables, irregulares, exasperantes. Mallarmé oprimido por un peso constante, amenazado por las sofocaciones. Ambos dispuestos a captar presagios metafísicos, a diferencia de sus predecesores Gautier y Hugo. Pero sólo Baudelaire había accedido a una región de pathos muy pura, indemne a todo sentimentalismo, la de las «Petites Vieilles» y de «À une passante».

Golpeado ya por la parálisis y reducido a escribir «de una manera indescifrable», Baudelaire dictó a Gustave Millot una carta en la que indicaba una última intervención sobre un verso. En «Bien loin d'ici», uno de sus poemas más ligeros, impregnado y brillante de erotismo en cada sílaba, quiso que el verso final fuera precedido por un guión, «para darle una suerte de aislamiento, de disociación». El verso era éste: «- Des fleurs se pâment dans un coin.»

Solicitudes de dinero (innumerables), declaraciones de infelicidad cada vez más exacerbadas, encuentros furtivos, ocasionales insolencias. Para Caroline eso había sido su hijo Charles a lo largo de más de veinte años. Cuántas cosas desagradables le decían acerca de él ciertos oficiales de artillería, amigos del difunto general Aupick, que la frecuentaban en Honfleur.

Pero tras la muerte de Charles se había producido, en ella, un repentino cambio de actitud. Sucedió al recibir una carta de condolencia de Sainte-Beuve. Esa carta «la ha conmovido», escribe Asselineau a Poulet-Malassis. Con su tono insinuador y penetrante, susurrando una «breve misa baja», Sainte-Beuve -el crítico de todos los lunes, el Académico, el Senador- certificaba fuera de toda duda que su hijo Charles había existido. Caroline se descubrió pensando sólo en él. A su alrededor, un semicírculo de mujeres que hablaban de los habituales asuntos del día, con fórmulas a las que, durante años, Caroline había aportado una sólida contribución. Pero ahora sólo fingía escuchar. En una carta a Asselineau, viejo y fiel amigo de su hijo, lo reconoció abiertamente, con palabras de amante abandonada: «Nada me interesa sino aquello que está vinculado a su recuerdo. En ocasiones, para no volverme insoportable a las personas que veo, hago

esfuerzos inauditos para dar la impresión de que escucho y me intereso por lo que dicen, mientras en el fondo del corazón permanezco con él y soy toda suya.»

El rumor continuo de los troncos cayendo sobre el empedrado de los patios. Eran descargados de las carretas, casa por casa, ante la inminencia del frío. La leña cae al suelo y anuncia el invierno. Baudelaire vela. No tiene necesidad de ninguna otra cosa que no sea ese sonido, sordo, repetido. El sol sabe que pronto será apresado «en su infierno polar». Es como escuchar una laboriosa respiración: «Escucho temblando cada tronco que cae.»

Contaba Anatole France, con el amable escepticismo que a veces le impedía comprender, que un día un marinero había enseñado a Baudelaire un fetiche africano, «una pequeña cabeza monstruosa tallada en un trozo de madera por un pobre negro. “Es realmente fea”, dijo el marinero, y la arrojó con desprecio. “¡Cuidado!”, dijo Baudelaire, inquieto. “¡Podría ser el verdadero dios!”» Fue su más firme declaración de fe.

FUENTES

El primer número remite a la página, el segundo a la línea del texto en que se cierra la cita.

11, 5: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 16 de diciembre de 1847, en *Correspondance*, edición de C. Pichois, con la colaboración de J. Ziegler, Gallimard, París, 1973, vol. I, p. 148.

12, 4: A. Gide, «Théophile Gautier et Charles Baudelaire», en *Essais critiques*, edición de P. Masson, Gallimard, París, 1999, p. 1.144; cit. en W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, en *Gesammelte Schriften*, con la colaboración de T. W. Adorno y G. Scholem, edición de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, vol. V, tomo I, 1982, p. 328.

12, 11: M. Barrès, *La Folie de Charles Baudelaire*, Les Écrivans Réunis, París, 1926, p. 20.

12, 13: Ch. Baudelaire, «À une heure du matin», en *Le Spleen de Paris*, en *Œuvres complètes*, edición de C. Pichois, Gallimard, París, 1975, vol. I, p. 287.

12, 15: J. Rivière, «Baudelaire», en *Études (1909-1924)*, edición de A. Rivière, Gallimard, París, nueva edición, 1999, p. 460.

13, 9: Ch. Baudelaire, «Le Voyage», v. 144, en *Les Fleurs du mal*, en *Œuvres complètes*, vol. 1, cit., p. 134.

13, 18: Ch. Baudelaire, «Salon de 1859», en *Œuvres complètes*, vol. II, 1976, p. 661.

14, 3: Ch. Baudelaire, «Théophile Gautier [I]», en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 124.

14, 32: Carta de D. Diderot a S. Volland del 6 de septiembre de 1774, en *Œuvres*, edición de L. Versini, Robert Laffont, París, vol. V: *Correspondance*, 1997, p. 1.255.

15, 6: D. Diderot, «Salon de 1767», en *Salons*, edición de J. Seznec y J. Adhémar, Clarendon Press, Oxford, vol. III, 1963, p. 206.

15, 11: D. Diderot, «Salon de 1765», en *Salons*, cit., vol. II, 1960, p. 57.

15, 20: Carta de Ch. Baudelaire a Champfleury de la segunda mitad de mayo de 1845, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 123.

15, 24: Champfleury, en *Le Corsaire-Satan*, 27 de mayo de 1845; cit. en C. Pichois, «Notes et variantes», en Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 1.265.

15, 26: Ch. Baudelaire, «*Prométhée délivré* par L. Ménard», en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 11.

15, 31: Carta de Ch. Baudelaire a H. Hostein del 8 de noviembre de 1854, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 299.

16, 2: Carta de D. Diderot a S. Volland del 28 de octubre de 1760, en *Correspondance*, cit., p. 287.

16, 12: Ch. Baudelaire, «Salon de 1846», en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 475.

17, 12: *Ibid.*, p. 459.

17, 23: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 686.

18, 3: Stendhal, «Rome, Naples et Florence», en *Voyages en Italie*, edición de V. del Litto, Gallimard, París, 1973, pp. 310-311.

18, 29: T. Gautier, «Introduction», en *L'Artiste*, XXVII, vol. III, diciembre de 1856-enero-febrero-marzo de 1857, p. 4.

19, 1: Ch. Baudelaire, «Salon de 1859», cit., p. 624.

19, 4: Ch. Baudelaire, «Notes diverses sur "L'Art philosophique"», en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 607.

19, 9: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 722.

19, 21: *Ibid.*, p. 723 [*Salones y otros escritos sobre arte*, trad. de Carmen Santos, Visor, Madrid, 1999].

19, 27: Ch. Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, en *Journaux intimes*, en *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 701.

20, 9: Ch. Baudelaire, «Salon de 1859», cit., p. 642.

20, 12: *Ibid.*, p. 644.

20, 27: *Ibid.*, pp. 644-645.

21, 18: *Ibid.*, p. 645.

21, 20: *Loc. cit.*

21, 26: *Loc. cit.*

21, 29: *Ibid.*, p. 620.

21, 33: Carta de Ch. Baudelaire a A. Toussenel del 21 de enero de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. 1, p. 336.

22, 24: Ch. Baudelaire, «Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains: Victor Hugo», en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 132 [*Crítica literaria*, trad. de Lydia Vázquez, Visor, Madrid, 1999].

22, 31: *Ibid.*, p. 133.

23, 2: Ch. Baudelaire, «Le Poème du hachisch», en *Les Paradis artificiels*, en *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 430.

23, 11: Ch. Baudelaire, «Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris», en

Œuvres complètes, vol. II, cit., p. 784.

23, 19: Ch. Baudelaire, «Exposition universelle de 1855», *Beaux-arts*, en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 580.

23, 20: F. Hölderlin, *Anmerkungen zum Oedipus*, en *Sämtliche Werke*, edición de F. Beissner, Insel, Frankfurt am Main, 1961, p. 1.184.

23, 26: S. Mallarmé, «Divagations», en *Œuvres complètes*, edición de B. Marchal, Gallimard, París, vol. II, 2003, p. 86.

24, 19: Ch. Baudelaire, «Fusées», en *Journaux intimes*, cit., p. 661.

24, 26: Ch. Baudelaire, «Exposition universelle de 1855», cit., p. 578.

25, 14: F. Nietzsche, «Nachgelassene Fragmente 1884-1885», en *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, edición de G. Colli y M. Montinari, dtv-de Gruyter, Berlín-Múnich, 2.ª edición revisada, 1988, vol. XI, p. 428, fr. 34[21].

25, 23: Ch. Baudelaire, «Exposition universelle de 1855», cit., p. 578.

26, 3: *Ibid*., p. 577.

26, 24: J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, en *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, edición de E. Beutler, Artemis, Zúrich-Stuttgart, vol. IX, 1949, p. 571.

27, 10: Ch. Baudelaire, «Le Poème du hachisch», cit., p. 401.

27, 13: Ch. Baudelaire, «Fusées», cit., p. 658.

27, 18: Ch. Baudelaire, «Le Poème du hachisch», cit., p. 401.

27, 20: Ch. Baudelaire, «Edgar Poe, sa vie et ses œuvres», en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 318.

27, 21: Ch. Baudelaire, «Le Poème du hachisch», cit., p. 430.

27, 23: Vauvenargues, *Réflexions et maximes*, en *Œuvres morales*, Plon, París, 1874, vol. III, p. 90, n. 367.

27, 25: Ch. Baudelaire, «L'invitation au voyage», en *Le Spleen de Paris*, cit., p. 303.

27, 29: Ch. Baudelaire, «Le Poème du hachisch», cit., pp. 430-431.

28, 6: Ch. Baudelaire, «Fusées», cit., pp. 664, 667; «Le Poème du hachisch», cit., p. 432.

28, 11: *Loc. cit.*

28, 12: *Loc. cit.*

28, 16: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 31 de diciembre de 1853, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 245.

28, 17: Carta de Ch. Baudelaire a F. Desnoyers de finales de 1853-principios de 1854, *ibid*., p. 248.

28, 29: *Loc. cit.*

28, 32: *Loc. cit.*

29, 10: *Loc. cit.*

29, 23: *Loc. cit.*

30, 7: G. Benn, *Briefe an F. W. Oelze. 1932-1945*, Limes, Wiesbaden-Múnich, 1977, pp. 92-93.

30, 8: Ch. Baudelaire, «Correspondances», v. 1, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 11.

30, 14: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 715.

30, 15: *Loc. cit.*

30, 21: T. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Suhrkamp, BerlínFrankfurt am Main, 1952, p. 180.

30, 30: W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit., pp. 570-571.

30, 32: *Ibid.*, p. 571.

30, 34: Ch. Baudelaire, «Correspondances», v. 3, cit., p. 11.

31, 6: Carta de Ch. Baudelaire a A. Toussenel del 21 de enero de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 335.

31, 8: *Loc. cit.*

31, 21: Carta de Ch. Baudelaire a A. Poulet-Malassis del 14 de mayo de 1857, *ibid.*, p. 399.

31, 23: *Loc. cit.*

32, 1: Ch. Baudelaire, «À une passante», v. 8, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 92.

32, 7: E. M. Cioran, *Solitude et destin*, trad. fr. de A. Paruit, Gallimard, París, 2004, p. 391.

32, 15: M. Barrès, *La Folie de Charles Baudelaire*, cit., p. 62.

32, 17: J. Renard, *Journal*, edición de L. Guichard y G. Sigaux, Gallimard, París, 1965, p. 1.

32, 32: J. Gracq, «En lisant en écrivant», en *Œuvres complètes*, edición de B. Boie, Gallimard, París, vol. II, con la colaboración de C. Dourguin, 1995, p. 664.

33, 14: J. Renard, *Journal*, cit., p. 112.

33, 16: Ch. Baudelaire, «La Destruction», v. 14, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 111.

33, 19: *Ibid.*, vv. 2-3.

33, 22: Ch. Baudelaire, «Au Lecteur», vv. 23-24, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 5.

33, 30: J. Renard, *Journal*, cit., p. 112.

33, 33: F.-R. de Chateaubriand, *René*, en *Œuvres romanesques et voyages*, edición de M. Regard, Gallimard, París vol. 1, 1969, p. 127.

34, 2: Ch. Baudelaire, «Le Poème du hachisch», cit., p. 431; «Fusées», cit., p. 658; «Théophile Gautier [I]», cit., p. 118; *Ex- position universelle*, 1855, cit., p. 580.

34, 7: M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, edición de P. Clarac con la colaboración de Y. Sandre, Gallimard, París 1971, p. 260.

34, 13: *Ibid.*, p. 252.

34, 14: *Ibid.*, p. 259.

34, 15: *Loc. cit.*

34, 23: *Loc. cit.*

35, 9: Ch. Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne», cit., p. 696.

35, 16: Ch. Baudelaire, «Edgar Poe, sa vie et ses œuvres», cit., p. 316.

35, 19: Ch. Baudelaire, «Théophile Gautier [I]», cit., p. 122.

35, 25: Ch. Baudelaire, «Salon de 1846», cit., p. 429.

35, 26: Ch. Baudelaire, «Un mangeur d'opium», en *Les Paradis artificiels*, cit., p. 497.

35, 27: Ch. Baudelaire, «Fusées», cit., p. 662.

35, 29: Ch. Baudelaire, «Au Lecteur», v. 22, cit., p. 5.

35, 31: Ch. Baudelaire, «Spleen ("Quand le ciel bas et lourd…")», vv. 11-12, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 75.

35, 32: E. Dickinson, *Poems*, edición de T. H. Johnson, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1955, vol. 1, p. 199, n. 280.

36, 4: Ch. Baudelaire, «Un mangeur d'opium», cit., p. 498.

36, 21: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 700.

36, 24: *Ibid.*, p. 704.

36, 26: Ch. Baudelaire, «Salon de 1846», cit., p. 422.

36, 28: Ch. Baudelaire, «Théophile Gautier [I]», cit., p. 117.

6, 30: Ch. Baudelaire, «Fusées», cit., p. 650.

37, 25: Carta de G. Flaubert a E. Chevalier anterior al 1 de enero de 1831, en *Correspondance*, edición de J. Bruneau, Gallimard, París, vol. I, 1973, p. 4.

38, 1: Carta de Ch. Baudelaire a A. Baudelaire del 1 de febrero de 1832, en *Correspondance*, cit., vol. I, pp. 3-4.

38, 13: *Ibid.*, p. 4.

38, 18: *Loc. cit.*

38, 19: *Loc. cit.*

38, 21: *Loc. cit.*

38, 29: *Loc. cit.*

39, 3: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 6 de febrero de 1834, *ibid.*, pp. 23-24.

39, 18: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 3 de marzo de 1844, *ibid.*, p. 105.

39, 19: *Ibid.*, p. 106.

39, 25: Molière, *Les Précieuses ridicules*, escena IV.

40, 26: Ch. Baudelaire, *Prométhée délivré* par L. Ménard», cit., p. 1.

40, 29: Carta de G. Flaubert a L. Colet del 27 de junio de 1852, en

Correspondance, cit., vol. II, 1980, p. 119.

41, 6: Ch. Baudelaire, «Choix de maximes consolantes sur l'amour», en *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 549.

41, 9: *Loc. cit.*

41, 13: Madame De Staël, *De l'Allemagne*, edición de S. Balayé, Garnier-Flammarion, París, 1968, vol. I, p. 100.

41, 18: Carta de Ch. Baudelaire a J. Soulary del 23 de febrero de 1860, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 679.

41, 22: Carta de Ch. Baudelaire a A. Baudelaire del 23 de agosto de 1839, *ibid.*, p. 78.

41, 23: Carta de C. Aupick a Ch. Asselineau de 1868, en E. Crépet, *Charles Baudelaire*, Léon Vanier, París, 1906, p. 255.

41, 27: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 3 de agosto de 1838, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 61.

41, 28: *Loc. cit.*

42, 3: Ch.-A. Sainte-Beuve, *Volupté*, Charpentier, París, décima edición, revisada y corregida, 1881, p. 389.

42, 8: Ch. Baudelaire, [«À Sainte-Beuve»], v. 51, en *Œuvres complètes*, vol. 1, cit., p. 207.

42, 11: *Ibid.*, v. 49.

42, 12: M. Fumaroli, «Rhétorique de la décadence: l'*À rebours* de Joris-Karl Huysmans», en *Exercices de lecture*, Gallimard, París, 2006, p. 721.

42, 21: Ch.-A. Sainte-Beuve, *Volupté*, cit., p. 1.

42, 30: *Loc. cit.*

43, 11: *Loc. cit.*

43, 13: *Ibid.*, p. 2.

43, 18: *Loc. cit.*

43, 28: Carta de Ch. Baudelaire a Ch.-A. Sainte-Beuve de finales de 1844-principios de 1845, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 116.

44, 8: *Ibid.*, pp. 116-118.

44, 13: *Ibid.*, p. 116.

44, 19: Ch. Baudelaire, «Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages», en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 257.

44, 23: *Loc. cit.*

44, 29: Ch. Baudelaire [«À Sainte-Beuve»], v. 32, cit., p. 207.

45, 14: C. Pichois-J.-P. Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, Du Lérot, Tusson, 2002, p. 360.

46, 1: T. de Banville, *Mes souvenirs*, Charpentier, París, 1882, p. 79.

46, 10: Ch. Asselineau, «Charles Baudelaire. Sa vie et son œuvre», en *Baudelaire et Asselineau*, edición de J. Crépet y C. Pichois, Nizet, París, 1953, p. 67.

46, 12: T. Gautier, «Le Club des Hachichins», *Revue des Deux Mondes*, n.s., XVI, vol. XIII, enero-febrero de 1846, p. 520.

46, 14: R. de Beauvoir, *Les Mystères de l'île Saint-Louis. Chroniques de l'hôtel Pimodan*, Calman-Lévy, París, vol. I, 1877, p. 8.

47, 14: T. Gautier, «Le Club des Hachichins», cit., p. 522.

47, 17: *Loc. cit.*

47, 32: Ch. Baudelaire, «Le Poème du hachisch», cit., p. 421.

48, 14: *Ibid.*, p. 422 [*Los paraísos artificiales*, trad. de Mauro Armiño, Valdemar, Madrid, 2000].

48, 16: *Loc. cit.*

48, 17: *Ibid.*, p. 421.

48, 27: Carta de Ch. Baudelaire a N. Ancelle del 30 de junio de 1845, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 124.

48, 29: *Loc. cit.*

48, 30: *Ibid.*, p. 125.

48, 31: *Loc. cit.*

49, 21: P. Bethelot, «Louis Ménard», en *Baudelaire devant ses contemporains*, edición de W.T. Bandy y C. Pichois, Éditions du Rocher, Mónaco, 1957, p. 74.

49, 30: T. Gautier, «Charles Baudelaire», en *Portraits littéraires*, Aubry, París, 1943, p. 191.

49, 32: *Ibid.*, p. 192.

50, 5: Carta de C. Aupick a Ch. Asselineau de 1868, en E. Crépet, *Charles Baudelaire*, cit., pp. 254-255.

50, 18: Carta de Ch. Baudelaire a Champfleury del 15 marzo de 1853, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 209.

50, 23: Carta de Ch. Baudelaire a Champfleury del 4 de marzo de 1863, *ibid.*, vol. II, p. 292.

50, 24: Carta de Ch. Baudelaire a Champfleury del 6 de marzo de 1863, *ibid.*, p. 293.

50, 29: *Loc. cit.*

51, 17: M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*, Hachette, París, 1962, p. 205.

51, 21: *Loc. cit.*

51, 24: *Ibid.*, p. 204.

51, 29: Ch. Baudelaire, «Fusées», cit., p. 660.

52, 20: E. Marsan, *Les Cannes de M. Paul Bourget et Le Choix de Philinte*, Le Divan, París, 1924, p. 210.

52, 27: *Ibid.*, p. 216.

54, 1: Ch. Baudelaire, «Edgar Poe, sa vie et ses ouvres», cit., p. 306.

55, 12: Nadar, *Quand j'étais Photographe*, Flammarion, París, s.f., p. 309.

55, 21: Carta de H. de Balzac a *La Presse* del 17 de agosto de 1839, en *La Presse*, 18 de agosto de 1839.

55, 31: A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France*, Lucien Dorbon, París, 1959, p. 29.

56, 1: Ch. Baudelaire, «Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre», v. 8, en *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 203.

56, 5: C. Pichois y J.-P. Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, cit., p. 381.

56, 15: Ch. Baudelaire, «Dédicace» a *Les Fleurs du mal*, cit., p. 3

56, 21: Ch. Baudelaire, «L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 765.

56, 25: Ch. Baudelaire, «Enivrez-vous», en *Le Spleen de Paris*, cit., p. 337.

56, 32: *Loc. cit.*

56, 32: *Loc. cit.*

57, 4: *Loc. cit.*

57, 11: Carta de Ch. Baudelaire a G. Flaubert del 26 de junio de 1860, en *Correspondance*, cit., vol. II, p. 54.

57, 14: *Loc. cit.*

57, 23: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 11 de septiembre de 1856, *ibid.*, vol. I, p. 356.

57, 24: *Loc. cit.*

57, 29: *Loc. cit.*

58, 12: Carta de G. Courbet a Champfleury de enero de 1855, en *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, LVIII, vol. LXXXV, primer semestre de 1922, col. 19.

58, 32: Carta de J. Buisson a E. Crépet de febrero de 1882, en C. Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages*, La Baconnière, Neuchâtel, 1967, p. 41.

60, 10: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 31 de diciembre de 1853, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 244.

60, 13: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 9 de marzo de 1858, *ibid.*, p. 489.

60, 14: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 24 de mayo de 1862, *ibid.*, vol. II, p. 246.

60, 27: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 21 de mayo de 1861, *ibid.*, p. 164.

61, 10: *Ibid.*, p. 163.

61, 17: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 31 mayo de 1862, *ibid.*, p. 248.

61, 30: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 6 de junio de 1862, *ibid.*, p. 250.

62, 8: M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*, cit., p. 199.

62, 14: *Loc. cit.*

62, 19: *Loc. cit.*

62, 26: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 26 marzo de 1853, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 210.

62, 28: *Loc. cit.*

62, 29: *Loc. cit.*

63, 5: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 26 de diciembre de 1853, *ibid.*, p. 242.

63, 7: *Loc. cit.*

63, 8: *Loc. cit.*

63, 11: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 26 de diciembre de 1853, *ibid*, p. 216.

63, 17: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 26 de diciembre de 1853, *ibid.*, p. 242.

63, 31: A. Thibaudet, *Intérieurs*, Plon, París, 1924, p. 18.

64, 25: Ch. Baudelaire, «Le Cadre», vv. 3-4, en «Un fantôme», en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 39.

65, 1: Ch. Baudelaire, «Le Cygne», v. 7, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 85.

65, 5: *Ibid.*, v. 5.

65, 6: *Ibid.*, v. 6.

65, 12: *Ibid.*, vv. 41-44, p. 87.

65, 27: *Ibid.*, v. 1, p. 85.

65, 33: *Ibid.*, v. 38, p. 86.

65, 34: *Ibid.*, v. 37.

66, 20: T. Gautier, «Le Nouveau Paris», en A. Dumas *et al.*, *Paris et les Parisiens au dix-neuvième siècle. Moeurs, arts et monuments*, Morizot, París, 1856, pp. 50-51; cit. en K. Stierle, *Der Mythos von Paris*, Hanser, Múnich-Viena, 1993, p. 948.

66, 34: A. Delvau, *Les Dessous de Paris*, Poulet-Malassis et de Broise, París, 1860, pp. 258-260.

67, 21: G. de Nerval, «La Bohème galante», en *Œuvres complètes*, edición de J. Guillaume y C. Pichois, Gallimard, París, vol. III, 1993, p. 237.

67, 26: *Ibid.*, p. 236.

67, 32: *Ibid.*, p. 237.

68, 3: *Loc. cit.*

68, 10: *Ibid.*, p. 238.

68, 16: H. de Balzac, *La Cousine Bette*, en *La Comédie Humaine*, edición de M. Bouteron, Gallimard, París, vol. VI, 1950, p. 178.

68, 25: *Loc. cit.*

68, 29: *Ibid.*, p. 179.

69, 1: Ch. Baudelaire, «Le Cygne», v. 35, cit., p. 86.

69, 6: *Ibid.*, v. 20.

69, 7: *Ibid*., v. 22.

69, 15: J. de Gaulle, *Le Louvre*, en A. Audiganne *et al*., *Paris dans sa splendeur. Monuments, vues, scènes historiques, descriptions et histoire*, Charpentier, París, vol. I, 1861, p. 1.

69, 17: Ch. Baudelaire, «Le Cygne», v. 19, cit., p. 86.

69, 34: *Ibid*., v. 45, p. 87.

70, 2: *Ibid*., v. 51.

70, 2: *Ibid*., v. 52.

70, 7: *Loc. cit*.

70, 13: Virgilio, *Eneida*, III, 302.

70, 16: Ch. Baudelaire, «Théophile Gautier [I]», cit., p. 125.

70, 17: Ch. Baudelaire, «L'Esprit et le style de M. Villemain», en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 194.

70, 18: *Ibid*., p. 195.

70, 19: Carta de Ch. Baudelaire a A. de Calonne del 3 de diciembre de 1860, en *Correspondance*, cit., vol. II, p. 108.

70, 26: F.-R. de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, en *Essai sur les révolutions - Génie du christianisme*, edición de M. Regard, Gallimard, París, 1978, p. 599.

71, 2: *Ibid*., p. 595.

71, 7: Ch. Baudelaire, «Le Cygne», v. 9, cit., p. 86.

71, 10: *Ibid*., v. 22.

71, 11: *Ibid*., v. 41, p. 87.

71, 11: *Ibid*, v. 43.

71, 12: *Ibid*. v. 46.

71, 13: *Loc. cit*.

71, 14: *Ibid*, v. 48.

71, 15: *Ibid*., v. 51.

71, 16: *Ibid*., v. 52.

71, 16: *Loc. cit*.

71, 25: *Ibid*., v. 43.

71, 26: *Ibid*., v. 44.

72, 10: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 26 de marzo de 1853, en *Correspondance*, cit., vol. 1, p. 213.

72, 13: C. Pichois y J. Ziegler, *Baudelaire*, Julliard, París, 1987, p. 324.

72, 14: *Loc. cit*.

72, 17: *Loc. cit*.

72, 18: *Loc. cit*.

72, 19: *Loc. cit.*

72, 21: *Loc. cit.*

72, 23: *Loc. cit.*

72, 32: *Loc. cit.*

73, 5: *Ibid.*, p. 325.

73, 8: Carta de Ch. Baudelaire a A. Sabatier de mayo de 1853, en *Correspondance*, cit., vol. 1, p. 224.

73, 15: R. W. Griswold, «Memoir of the Author», Introducción a E. A. Poe, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, Redfield, Nueva York, vol. III, 1850; cit. en C. Pichois, «Notes et variantes», en Ch. Baudelaire, *Correspondance.*, cit., vol. I, p. 828.

73, 16: Ch. Baudelaire, «L'Aube spirituelle», v. 3, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 46.

73, 17: J. de Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, Librairie Grecque, Latine et Française, París, 1821, vol. II, p. 280.

73, 18: *Loc. cit.*

73, 20: *Ibid.*, p. 283.

73, 24: *Ibid.*, pp. 253-254.

73, 29: *Ibid.*, p. 255.

74, 6: Ch. Baudelaire, «Réversibilité», v. 1, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 44.

74, 8: *Ibid.*, vv. 1-3.

74, 10: *Ibid.*, v. 24, p. 45.

74, 22: J. de Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, cit., pp. 281282.

74, 26: Ch. Baudelaire, «À celle qui est trop gaie», v. 32, en *Les Épaves*, en *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 157.

74, 26: *Ibid.*, v. 36.

74, 32: *Ibid.*, p. 157, nota.

74, 32: *Loc. cit.*

75, 26: J. Gautier, *Le Collier des jours. Le second rang du collier: souvenirs littéraires*, F. Juven, París, s.f., pp. 182-183.

76, 2: Carta de Ch. Baudelaire a A. Sabatier del 7 de febrero de 1854, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 266.

76, 9: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick de julio de 1857, *ibid.*, p. 418.

76, 15: E. y J. Goncourt, *Journal*, edición de R. Ricatte, Robert Laffont, París, 1989, vol. I, p. 1.066.

76, 27: Carta de Ch. Baudelaire a A. Sabatier del 18 de agosto de 1857, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 421.

76, 30: *Ibid.*, p. 422.

76, 31: *Ibid.*, p. 423.

77, 2: *Loc. cit.*

77, 4: J. Brodsky, *On Grief and Reason*, Farrar Straus Giroux, Nueva York, 1995, p. 84.

77, 6: *Ibid.*, p. 88.

77, 17: Carta de Ch. Baudelaire a A. Sabatier del 18 de agosto de 1857, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 422.

77, 18: *Loc. cit.*

77, 25: *Loc. cit.*

78, 11: *Loc. cit.*

78, 15: *Loc. cit.*

78, 17: *Loc. cit.*

78, 26: Ch. Baudelaire, «À celle qui est trop gaie», cit., p. 156.

78, 30: *Ibid.*, v. 24, p. 157.

79, 16: Ch. Baudelaire, «Que diras-tu ce soir…», v. 7, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 43.

79, 25: J. Prévost, *Baudelaire*, Mercure de France, París, 1964, p. 186.

79, 33: Ch. Baudelaire, «Confession», vv. 29-32, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 46.

80, 8: *Ibid.*, vv. 39-40.

80, 28: Carta de A. Sabatier a Ch. Baudelaire del 13 de septiembre [?] de 1857, en *Lettres à Charles Baudelaire*, edición de C. Pichois, con la colaboración de V. Pichois, La Baconnière, Neuchâtel, 1973, p. 323.

81, 2: *Loc. cit.*

81, 5: Carta de Ch. Baudelaire a A. Sabatier del 31 de agosto de 1857, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 425.

81, 8: *Loc. cit.*

81, 11: *Ibid.*, p. 426.

81, 12: Carta de Ch. Baudelaire a A. Sabatier del 9 de mayo de 1853, *ibid.*, p. 225.

81, 21: Ch. Baudelaire, *Un mangeur d'opium*, cit., p. 499.

81, 25: *Loc. cit.*

81, 26: *Loc. cit.*

81, 30: Carta de Ch. Baudelaire a A. Poulet-Malassis del 23 de abril de 1860, en *Correspondance*, cit., vol. II, p. 30.

82, 2: Ch. Baudelaire, *Un mangeur d'opium*, cit., p. 499.

82, 15: Ch. Baudelaire, «La Beauté», v. 6, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 21.

82, 16: *Ibid.*, v. 9.

82, 17: *Ibid.*, v. 10.

82, 25: Ch. Baudelaire, «L'Amour du mensonge», v. 20, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 99.

82, 32: *Ibid.*, vv. 1-4, p. 98.

83, 3: *Ibid.*, v. 2.

83, 8: C. Pichois, «Notes et variantes», en Ch. Baudelaire, *Œu- vres complètes*, vol. I, cit., p. 1.034.

83, 11: Ch. Baudelaire, «L'Amour du mensonge», v. 10, cit., p. 99.

83, 12: *Loc. cit.*

83, 16: Ch. Baudelaire, «La Beauté», v. 6, cit., p. 21.

83, 17: Ch. Baudelaire, «L'Amour du mensonge», v. 11, cit., p. 99.

83, 22: *Ibid.*, v. 19.

83, 25: *Ibid.*, v. 22.

83, 28: F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, en *Sämtliche Werke*, cit., vol. XIII, p. 500, fr. 16 [40].

84, 15: Ch. Baudelaire, «Fusées», cit., p. 664.

84, 18: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 19 de febrero de 1858, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 451.

84, 20: *Loc. cit.*

84, 24: Ch. Baudelaire, «Un mangeur d'opium», cit., p. 490.

84, 25: *Loc. cit.*

84, 25: *Loc. cit.*

84, 28: *Loc. cit.*

85, 4: Ch. Baudelaire, «Le Poeme du hachisch», cit., p. 433.

85, 7: *Ibid.*, pp. 433-434.

85, 11: *Ibid.*, p. 434.

85, 12: *Loc. cit.*

85, 21: J. Ziegler y C. Pichois, «Notice a *Carnet*», en Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I, cit., pp. 1.515-1.516.

85, 25: J. Ziegler, «Répertoire des personnes et des lieux cités dans le *Carnet*», en Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. I, cit., p. 1.568.

85, 27: Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, cit., p. 707.

85, 30: *Loc. cit.*

86, 8: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 9 de julio de 1857, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 410.

86, 13: *Loc. cit.*

86, 15: *Ibid.*, pp. 410-411.

86, 24: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 3 de junio de 1857, en *ibid.*, p. 403.

86, 25: *Loc. cit.*

86, 28: *Loc. cit.*

87, 1: *Loc. cit.*

87, 2: *Loc. cit.*

87, 6: *Loc. cit.*

87, 27: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 6 de mayo de 1861, *ibid.*, vol. II, p. 153.

88, 4: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 10 de agosto de 1862, *ibid.*, p. 254.

88, 4: Carta de Ch. Baudelaire a A. Poulet-Malassis del 3 de noviembre de 1858, *ibid.*, vol. I, p. 521.

88, 6: *Loc. cit.*

88, 13: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 13 de diciembre de 1862, *ibid*, vol. II, p. 273.

88, 23: Carta de Ch. Baudelaire a A. Poulet-Malassis del 16 de febrero de 1859, *ibid.*, vol. I, p. 551.

89, 7: Carta de Ch. Baudelaire a A. Poulet-Malassis del 16 de febrero de 1859, *ibid.*, p. 552.

89, 11: *Ibid.*, p. 553.

89, 12: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 6 de mayo de 1861, *ibid.*, vol. II, p. 151.

89, 13: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick de febrero-marzo de 1861, *ibid.*, p. 141.

89, 16: *Loc. cit.*

89, 18: Carta de Ch. Baudelaire a A. de Calonne del 24 de febrero de 1859, *ibid.*, vol. I, p. 556.

90, 7: Carta de Ch. Baudelaire a N. Ancelle del 12 de febrero de 1865, *ibid.*, vol. II, p. 460.

90, 18: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 10 de agosto de 1862, *ibid.*, p. 254.

90, 19: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 3 de enero de 1863, *ibid.*, p. 285.

90, 24: *Loc. cit.*

90, 30: Carta de Ch. Baudelaire a A. Poulet-Malassis del 4 de febrero de 1859, *ibid.*, vol. I, p. 546.

91, 2: *Loc. cit.*

91, 6: Carta de Ch. Baudelaire a A. Poulet-Malassis del 4 de febrero de 1859, *ibid.*, p. 568.

91, 12: Ch. Baudelaire, «Au Lecteur», v. 37, cit., p. 6.

91, 16: W. Jesse, *The Life of Beau Brummell*, The Navarre Society, Londres, nueva edición, 1927, vol. II, p. 212.

91, 22: Carta de Ch. Baudelaire a H. Lejosne del 16 de noviembre de 1865, en *Correspondance*, cit., vol. II, p. 546.

91, 24: Carta de Ch. Baudelaire a Ch.-A. Sainte-Beuve del 15 de enero-5 de febrero de 1866, *ibid.*, p. 585.

91, 30: *Ibid.*, p. 584.

92, 5: Ch. Baudelaire, *Pauvre Belgique*!, en *Œuvres complètes*, vol. II,

cit., p. 952.

92, 12: *Loc. cit.*

92, 13: *Loc. cit.*

92, 16: *Ibid.*, p. 951.

92, 21: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 6 de junio de 1862, en *Correspondance*, cit., vol. II, p. 249.

92, 25: Carta de Ch. Baudelaire a N. Ancelle del 18 de febrero de 1866, *ibid.*, p. 611.

93, 1: *Loc. cit.*

93, 12: E. M. Cioran, *Cahiers. 1957-1972*, Gallimard, París, 1997, p. 684.

97, 4: Ch. Baudelaire, «Exposition universelle de 1855», cit., p. 588.

97, 12: T. Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers*, E. Blanchard, París [1856], p. 33.

98, 2: S. Mallarmé, «*Las de l'amer repos*…», v. 15, en *Poésies*, en *Œuvres complètes*, cit., vol. I, 1998, p. 12.

98, 18: R. de La Sizeranne, «L'oeil et la main de M. Ingres», en *Revue des Deux Mondes*, LXXXI, vol. III, mayo-junio de 1911, p. 417.

98, 23: *Loc. cit.*

98, 32: P. Valéry, «Degas. Danse. Dessin», en *Œuvres*, edición de J. Hytier, Gallimard, París, vol. II, 1960, pp. 1188-1189.

99, 9: Carta de Ch. Baudelaire a N. Ancelle del 12 de febrero de 1865, en *Correspondance*, cit., vol. II, p. 459.

99, 11: *Loc. cit.*

99, 16: T. Thoré, «Salon de 1846», en *Salons 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, Jules Renouard, París, 1970, p. 207.

100, 3: *Ibid.*, p. 240.

100, 29: W. Bürger, Prefacio, *ibid.*, p. vi.

101, 7: T. Thoré, «Salon de 1846», cit., p. 241.

101, 24: *Ibid.*, p. 245.

101, 28: J.-A.-D. Ingres, *Notes et pensées*, en H. Delaborde, *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Henri Plon, París, 1870, p. 107.

103, 7: T. Silvestre, *Histoire des artistas vivants français et étrangers*, cit., pp. 3-4.

103, 21: *Ibid.*, pp. 12-13.

104, 10: *Ibid.*, p. 12.

104, 12: *Loc. cit.*

104, 14: *Loc. cit.*

104, 17: Ch. Blanc, *Ingres. Sa vie et ses ouvrages*, Jules Renouard, París, 1870, p. 118.

104, 27: Ch.-A. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, Garnier Frères,

París, vol. XI, s.d., p. 495.

105, 3: J.-A.-D. Ingres, *Notes et pensées*, cit., p. 123.

105, 28: H. Lapauze, *Le Roman d'amour de M. Ingres*, Pierre Lafitte & Cie, París, 1910, p. 21.

106, 12: Ch. Blanc, *Ingres*, cit., pp. 160-161.

106, 22: *Ibid.*, p. 161.

106, 24: E.-E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*, edición de D. Ternois, Arthena, París, 1993, p. 113.

106, 29: *Loc. cit.*

106, 32: *Ibid.*, p. 99.

107, 7: J.-A.-D. Ingres, *Notes et pensées*, cit., p. 119.

107, 9: *Loc. cit.*

107, 12: *Ibid.*, p. 123.

107, 15: Carta de J.-A.-D. Ingres a Ch. Marcotte del 21 de diciembre de 1834, en N. Schlenoff, *Ingres. Ses sources littéraires*, Presses Universitaires de France, París, 1956, p. 226.

107, 20: Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, cit., p. 519.

107, 26: Ch. Blanc, *Ingres*, cit., p. 10.

107, 32: J. W. Goethe, *Epirrhema*, v. 6, en *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gesprache*, cit., vol. I, 1950, p. 519.

108, 2: E.-E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*, cit., p. 171.

108, 8: *Loc. cit.*

108, 22: T. Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers*, cit., p. 33.

109, 15: Ch. Blanc, *Ingres*, cit., pp. 25-26.

109, 22: Ch. Baudelaire, «Exposition universelle de 1855», cit., p. 589.

110, 4: Ch. Blanc, *Ingres*, cit., p. 173, nota.

110, 6: Ch. Baudelaire, «Exposition universelle de 1855», cit., p. 589.

110, 20: Ch. Baudelaire, *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle*, en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 413.

110, 27: *Loc. cit.*

110, 30: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 713.

110, 32: *Loc. cit.*

111, 5: *Ibid.*, p. 714.

111, 25: *Ibid.*, p. 713.

111, 28: *Ibid.*, p. 714.

113, 3: Ch. Blanc, *Ingres*, cit., p. 25.

114, 23: Carta de J.-A.-D. Ingres a la familia Forestier del 25 de diciembre de 1806, en H. Lapauze, *Le Roman de M. Ingres*, cit., pp. 73-74.

115, 3: *Ilíada*, I, 500-501.

116, 1: [Comte de Caylus] *Tableaux tirés de l'«Iliade», de l'«Odyssée» d'Homere et de l'«Eneide» de Virgile, observations générales sur le Costume*, Tilliard, París, 1757, p. 18.

116, 26: Ch. Baudelaire, *Le Musée classique du Bazar Nouvelle*, cit., p. 412.

116, 29: H. Lapauze, *Ingres. Sa vie et son œuvre (1780-1867)*, Georges Petit, París, 1911, p. 100.

117, 7: Louis Gillet, «Visites aux Musées de province. III. Aix en Provence», *Revue des Deux Mondes*, CII, vol. XI, 15 de septiembre de 1932, p. 340.

117, 11: *Ibid*., pp. 340-341.

117, 31: *Ilíada*, I, 499.

118, 16: H. Lapauze, *Ingres. Sa vie et son œuvre*, cit. p. 100.

119, 1: Píndaro, *Ístmicas*, VIII, 69-70; Esquilo, *Prometeo encadenado*, 762.

119, 17: H. Lapauze, *Ingres. Sa vie et son œuvre*, cit., p. 99.

120, 21: Ch. Blanc, *Ingres*, cit., pp. 26-27.

121, 30: *Ibid*., p. 27.

123, 20: H. Lapauze, *Ingres. Sa vie et son œuvre*, cit., p. 519.

123, 28: J.-É. Blanche, «Quelques Mots sur Ingres», en *Revue de Paris*, XVIII, vol. III, mayo-junio de 1911, p. 416.

123, 29: *Loc. cit*.

123, 33: *Loc. cit*.

124, 3: *Loc. cit*.

125, 11: H. Lapauze, *Ingres. Sa vie et son œuvre*, cit., p. 100.

125, 29: P.-J. Toulet, *Notes d'art*, Le Divan, París, 1924, p. 9.

125, 32: *Ibid*., p. 13.

127, 29: T. Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers*, cit., p. 19.

128, 5: S. Aubenas, «Eugène Delacroix et la photographie», en *L'Art du nu au XIXe siècle*, Hazan/Bibliothèque Nationale de France, París, 1997, p. 92.

131, 10: Ch. Baudelaire, «Exposition universelle de 1855», cit., p. 584.

131, 12: *Loc. cit*.

131, 17: *Loc. cit*.

131, 20: *Ibid*., p. 583.

131, 23: *Ibid*., p. 584.

131, 24: *Ibid*., p. 585.

131, 25: *Loc. cit*.

131, 28: *Loc. cit*.

132, 6: *Loc. cit.*

132, 11: *Loc. cit.*

132, 14: *Loc. cit.*

132, 18: *Ibid.*, p. 576.

132, 23: *Ibid.*, p. 585.

133, 29: *Ibid.*, p. 586.

133, 2: *Loc. cit.*

133, 17: *Ibid.*, p. 577.

133, 22: *Loc. cit.*

133, 24: *Ibid.*, p. 578.

133, 31: *Ibid.*, p. 577.

133, 32: *Ibid.*, p. 580.

134, 3: *Ibid.*, p. 582.

134, 16: J.-A.-D. Ingres, *Notes et pensées*, cit., p. 123.

134, 31: R. de La Sizeranne, *L'oeil et la main de M. Ingres*, cit., p. 420.

135, 14: Ch. Baudelaire, «Salon de 1846», cit., p. 459.

135, 28: *Ibid.*, p. 460.

136, 6: P. Valéry, *Cahiers*, edición de J. Robinson, Gallimard, París, vol. II, 1974, p. 950.

136, 9: J.-A.-D. lngres, *Notes et pensées*, cit., p. 123.

137, 5: W. Bürger, «Salon de 1866», en *Salons. 1861 à 1868*. Jules Renouard, París, 1870, vol. II, pp. 311-312.

137, 23: Ch. Baudelaire, «Exposition universelle de 1855», cit., pp. 587-588.

137, 24: Carta de É. Manet a H. Fantin-Latour de 1865, en É. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Henri Laurens, París, 1926, vol. I, p. 72.

138, 6: Ch. Blanc, *Ingres*, cit., p. 8.

138, 9: *Loc. cit.*

138, 11: *Loc. cit.*

139, 14: J.-A.-D. Ingres, *Notes et pensées*, cit., p. 107.

139, 16: Ch. Blanc, *Ingres*, cit., p. 45.

140, 10: E.-E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres*, cit., p. 336.

140, 22: *Loc. cit.*

140, 30: *Ibid.*, p. 117.

141, 10: H. Lapauze, *Ingres. Sa vie et son œuvre*, cit., p. 506.

141, 21: *Ibid.*, p. 554.

145, 2: Ch. Baudelaire, «Exposition universelle de 1855», cit., p. 590.

145, 8: *Ibid.*, p. 597.

145, 11: Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 573.

145, 15: Ch. Baudelaire, «Salon de 1846», cit., p. 436.

146, 1: Ch. Baudelaire, «Salon de 1859», cit., p. 619.

146, 14: Ch. Baudelaire, *L'Œuvres et la vie d'Eugène Delacroix*, cit., p. 756.

146, 19: *Ibid.*, p. 759.

146, 26: E. Marsan, *Les Cannes de M. Paul Bourget et Le Bon Choix de Philinte*, cit., p. 215.

146, 29: *Loc. cit.*

146, 30: Ch. Baudelaire, *L'Œuvres et la vie d'Eugène Delacroix*, cit., p. 760.

146, 33: *Ibid.*, p. 761.

146, 34: *Loc. cit.*

147, 6: *Ibid.*, p. 758.

147, 8: *Ibid.*, p. 763.

147, 10: Ch. Baudelaire, «La servante au grand cœur…», v. 1, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 100.

147, 17: Ch. Baudelaire, «Salon de 1846», cit., p. 440.

147, 17: *Lettres à Charles Baudelaire*, cit., p. 112.

147, 21: *Loc. cit.*

147, 32: Ch. Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, cit., p. 766.

148, 4: E. Delacroix, *Journal*, Plon, París, edición revisada y aumentada, 1950, vol. I: *1822-1852*, p. 108.

148, 7: *Loc. cit.*

148, 11: *Ibid.*, p. 58.

148, 14: R. Escholier, *Delacroix et les femmes*, Fayard, París, 1963, p. 68.

149, 18: O. Redon, *À soi-même*, José Corti, París, 1961, p. 180.

150, 1: *Loc. cit.*

150, 13: *Loc. cit.*

150, 14: Ch. Baudelaire, «Richard Wagner et *Tanhäuser* à Paris», cit., p. 800.

150, 22: *Loc. cit.*

150, 32: Ch. Baudelaire, *Pauvre Belgique*!, cit., p. 874.

151, 4: Ch. Baudelaire, «Richard Wagner et *Tanhäuser* à Paris», cit., p. 807.

151, 8: *Ibid.*, p. 792.

151, 15: *Ibid.*, p. 801.

151, 22: E. Delacroix, *Journal*, cit., vol. III: *1857-1863*, p. 317.

151, 27: Carta de E. Delacroix a G. Sand del 12 de enero de 1861,

en R. Escholier, Delacroix, H. Floury, París, 1927, vol. II, p. 163.

152, 6: O. Redon, *À soi-même*, cit., p. 181.

152, 7: *Loc. cit.*

152, 13: Ch. Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, cit., p. 757.

152, 20: *Loc. cit.*

152, 30: R. Escholier, *Delacroix et les femmes*, cit., p. 72.

153, 25: E. Delacroix, *Journal*, cit., vol. II: *1853-1856*, pp. 116118.

153, 27: Ch. Baudelaire, «Les Phares», v. 29, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 14.

153, 31: Ch. Baudelaire, «Exposition universelle de 1855», cit., p. 595.

154, 31: Ch. Baudelaire, «Exposition Martinet», en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 734.

154, 33: Ch. Baudelaire, «Salon de 1859», cit., p. 622.

155, 3: Ch. Baudelaire, «Exposition Martinet», cit., pp. 733-734.

155, 11: Ch. Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, cit., p. 760.

155, 15: Ch. Baudelaire, «Salon de 1846», cit., p. 444.

157, 6: Ch. Baudelaire, «Exposition Martinet», cit., p. 593.

157, 7: Ch, Baudelaire, «Exposition universelle de 1855», cit., p. 593.

157, 8: Ch. Baudelaire, «Exposition Martinet», cit., p. 734.

157, 14: G. Sand, *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy Frères, París, 3.ª edición, 1873, p. 80.

157, 19: *Ibid.*, p. 81.

157, 21: *Loc. cit.*

157, 22: *Loc. cit.*

157, 24: *Loc. cit.*

157, 29: Carta de G. Sand a J. Lamber del 20 de abril de 1868, en *Nouvelles lettres d'un voyageur*, Calmann-Lévy, París, 1877, p. 78.

158, 2: Carta de E. Delacroix a J.-B. Pierret del 7 de junio de 1842, en *Lettres de Eugène Delacroix. 1815-1863*, edición de P. Burty, Quantin, París, 1878, p. 161.

158, 16: E. Delacroix, *Journal*, cit., vol. I, p. 288.

158, 24: C. Jaubert, *Souvenirs de Madame C. Jaubert*, Hetzel, París, s.d. [1881], p. 44.

159, 2: *Loc. cit.*

159, 12: E. Delacroix, *Journal*, cit., vol. 1, p. 283.

159, 23: *Ibid.*, p. 284.

160, 9: *Ibid.*, pp. 283-284.

160, 13: Ch. Baudelaire, *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*, cit.,

p. 283.

160, 16: *Loc. cit.*

160, 21: Ch. Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, cit., p. 761.

163, 12: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselinau del 13 de marzo de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 338.

164, 17: Ch. Baudelaire, «*La Double Vie* par Charles Asselinau», en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 90.

164, 20: C. Pichois y J.-P. Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, cit., p. 88.

165, 2: Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, cit., p. 680.

166, 1: Ch. Baudelaire, «*La Double Vie* par Charles Asselinau», cit., p. 90.

166, 2: *Loc. cit.*

166, 6: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselinau del 13 de marzo de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 338.

166, 8: *Loc. cit.*

166, 8: Ch. Baudelaire, «Correspondances», v. 2, cit., p. 11.

166, 10: *Ibid.*, v. 4.

166, 16: Ch. Baudelaire, «Salon de 1859», cit., p. 645.

166, 19: Ch. Baudelaire, «L'Irrémédiable», v. 40, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 80.

169, 19: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 de marzo de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. I, pp. 338-341.

169, 27: *Ibid.*, p. 338.

170, 8: Ch. Baudelaire, «*La Double Vie* par Charles Asselineau», cit., p. 89.

170, 10: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 de marzo de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 338.

170, 12: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 4 de diciembre de 1854, *ibid.*, pp. 300-301.

170, 18: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 marzo de 1856, *ibid.*, p. 339.

170, 21: *Ibid.*, p. 338.

171, 13: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 4 de octubre de 1855, *ibid.*, p. 324.

171, 19: *Loc. cit.*

171, 25: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselinau del 13 de marzo de 1856, *ibid.*, p. 338.

172, 8: *Loc. cit.*

172, 16: *Loc. cit.*

172, 18: *Loc. cit.*

172, 24: *Loc. cit.*

172, 26: *Loc. cit.*

172, 31: *Loc. cit.*

173, 21: *Ibid.*, p. 339.

173, 24: *Loc. cit.*

173, 32: *Loc. cit.*

173, 33: *Loc. cit.*

174, 11: *Loc. cit.*

174, 13: *Loc. cit.*

175, 5: Festo, *De verborum significatione*, p. 218, 16.ª ed. Lindsay.

175, 10: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 de marzo de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 339.

175, 16: *Loc. cit.*

175, 12: *Loc. cit.*

175, 28: Ch. Baudelaire, «Le *Confiteor* de l'artiste», en *Le Spleen de Paris*, cit., p. 278.

175, 30: Ch. Baudelaire, «Salon de 1859», cit., p. 653.

176, 3: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 de marzo de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 338.

176, 27: *Ibid.*, p. 340.

177, 2: *Ibid.*, p. 338.

177, 3: *Loc. cit.*

177, 7: *Loc. cit.*

177, 25: *Loc. cit.*

178, 3: *Ibid.*, p. 340.

178, 21: Carta de Ch. Baudelaire a N. Ancelle del 18 de febrero de 1866, *ibid.*, vol. II, p. 611.

178, 22: *Loc. cit.*

178, 34: Ch. Baudelaire, «Salon de 1859», cit., p. 653.

179, 3: *Loc. cit.*

179, 4: Ch. Baudelaire, «*Les Martyrs ridicules* par Léon Cladel», en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 182.

179, 11: *Ibid.*, pp. 182-183.

179, 26: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 de marzo de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 339.

180, 1: *Loc. cit.*

180, 7: Ch. Baudelaire, «Salon de 1846», cit., p. 443.

180, 15: *Loc. cit.*

180, 19: *Loc. cit.*

181, 2: *Loc. cit.*

181, 14: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 de marzo de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 339.

181, 17: *Ibid.*, p. 340.

181, 22: *Loc. cit.*

181, 27: *Loc. cit.*

181, 30: *Loc. cit.*

182, 4: Ch. Baudelaire, «*Les Martyrs ridicules* par Léon Cladel», cit., p. 183.

182, 13: Carta de Ch. Baudelair a Ch. Asselineau del 13 de marzo de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 340.

182, 17: *Ibid.*, p. 339.

182, 18: *Ibid.*, p. 340.

182, 21: *Loc. cit.*

183, 16: W. Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, en *Gesammelte Schriften*, cit., vol. I, tomo II, 1974, p. 538.

183, 18: *Ibid.*, p. 539.

183, 20: *Loc. cit.*

183, 27: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 de marzo de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 339.

184, 7: *Loc. cit.*

184, 8: P. Valéry, *Degas. Danse. Dessin*, cit., p. 1.187.

184, 11: *Loc. cit.*

184, 15: Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, cit., p. 701.

184, 16: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 de marzo de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 339.

184, 18: *Loc. cit.*

184, 28: *Ibid.*, p. 338.

184, 32: *Ibid.*, p. 339.

185, 3: *Loc. cit.*

185, 14: *Loc. cit.*

185, 30: *Ibid.*, p. 340.

186, 13: *Loc. cit.*

186, 32: *Loc. cit.*

187, 2: *Loc. cit.*

187, 13: *Loc. cit.*

187, 18: *Loc. cit.*

187, 30: *Ibid.*, p. 338.

188, 7: Ch. Baudelaire, «*La Double Vie* par Charles Asselineau», cit., p. 90.

188, 18: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 de marzo de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 339.

188, 22: *Ibid.*, p. 340.

189, 1: *Loc. cit.*

189, 18: *Loc. cit.*

189, 20: Ch. Baudelaire, «Le Crépuscule du matin», v. 26, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 104.

189, 24: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 13 de marzo de 1856, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 340.

189, 29: *Loc. cit.*

191, 1: *Loc. cit.*

191, 4: *Loc. cit.*

191, 13: *Loc. cit.*

191, 14: *Loc. cit.*

191, 18: *Loc. cit.*

192, 18: *Loc. cit.*

193, 4: *Ibid.*, p. 341.

193, 6: *Loc. cit.*

193, 11: *Ibid.*, p. 340.

197, 12: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 683.

198, 6: *Ibid.*, p. 684.

198, 9: *Ibid.*, p. 683.

198, 29: K. Clark, «Ingres: Peintre de la Vie Moderne», en *Apollo*, XCIII, 1971, p. 357.

199, 6: Carta de Ch. Baudelaire a É. Manet del 11 de mayo de 1865, en *Correspondance*, cit., vol. II, p. 497.

200, 3: Carta de Ch. Baudelaire a F. Desnoyers de finales de 1853-principios de 1854, *ibid.*, vol. I, p. 248.

200, 15: Carta de Ch. Baudelaire a A. Poulet-Malassis del 13 de diciembre de 1859, *ibid.*, p. 627.

201, 1: F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, edición de J.-C. Berchet, Garnier, París, vol. IV, 1998, p. 221.

201, 13: T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe. 1855*, Michel Lévy Frères, París, vol. I, 1857, p. 19.

201, 16: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 694.

201, 21: A. Stevens, «De la modernité dans l'art. Lettre a M. Jean Rousseau», Office de Publicité, et chez J. Rozez et fils, Bruselas, 1868; cit. en C. Pichois, *Notes et variantes*, en Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 1.420.

202, 15: W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, cit., p. 286.

202, 34: Ch. Baudelaire, «Théophile Gautier [I]», cit., p. 123.

203, 2: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 694.

203, 7: *Loc. cit.*

203, 16: *Ibid.*, p. 695.

203, 18: *Ibid.*, p. 694.

203, 23: *Loc. cit.*

203, 30: *Ibid.*, p. 696.

203, 31: *Loc. cit.*

204, 8: T. Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe. 1855*, cit., p. 7.

204, 18: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 698.

204, 22: *Ibid.*, pp. 698-699.

204, 25: Ch. Baudelaire, «Comment on paie ses dettes quand on a du génie», en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 6.

204, 28: Ch. Baudelaire, «Théophile Gautier [I]», cit., p. 120.

204, 29: *Loc. cit.*

204, 31: *Loc. cit.*

204, 34: *Loc. cit.*

205, 2: *Loc. cit.*

205, 5: *Loc. cit.*

205, 16: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 698.

205, 20: A. Rimbaud, *Une Saison en enfer*, en *Œuvres complètes*, edición de A. Adam, Gallimard, París, 1972, p. 116.

205, 33: Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, cit., p. 690.

205, 34: *Ibid.*, p. 691.

206, 4: *Ibid.*, p. 698.

206, 5: *Ibid.*, p. 691.

206, 6: *Loc. cit.*

207, 1: *Loc. cit.*

207, 13: E. Dacier, *Gabriel de Saint-Aubin, peintre, dessinateur et graveur (1724-1780)*, G. Van Oest, París-Bruselas, vol. I, 1929, p. 14.

207, 20: H. Focillon, Prefacio a *Le Dessin français dans les collections du dix-huitième siècle*, Les Beaux-Arts, París, 1935, pp. 2-3; cit. en P. Rosenberg, «Boucher and Eighteenth-Century French Drawing», en *The Drawings of François Boucher*, edición de A. Laing, American Federation of Arts-Scala, Nueva York-Londres, 2003, p. 17.

208, 2: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 684.

208, 10: E. y J. de Goncourt, *Journal*, cit., vol. I, p. 345.

208, 23: *Ibid.*, pp. 345-346.

208, 24: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 683.

208, 25: *Ibid.*, p. 720.

209, 4: E. y J. de Goncourt, *Journal*, cit., vol. I, p. 347.

211, 3: Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., pp 719720.

211, 12: *Ibid.*, p. 721.

213, 2: *Ibid.*, p. 686.

213, 4: *Loc. cit.*

214, 3: Carta de E. Degas a A. Bartholomé del 17 de enero de 1886, en *Lettres*, edición de M. Guérin, Prefacio de D. Halévy, Grasset, París, edición revisada y aumentada, 1945, p. 118.

214, 6: G. Moore, «Memories of Degas», *The Burlington Magazi- ne*, vol. XXXII, primer semestre 1918, p. 29.

215, 3: Carta de E. Degas a H. Rouart de 1886, en *Lettres*, cit., p. 119.

215, 9: A. Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Bernard Grasset, París, 1938, p. 103.

215, 16: *Ibid*., p. 118.

215, 21: *Loc. cit*.

215, 23: D. Halévy, *Degas parle*, Éditions de Fallois, París, 1995, p. 199.

215, 24: *Loc. cit*.

216, 25: *Ibid*, p. 108.

216, 33: G. Moore, *Memories of Degas*, cit., p. 28.

217, 5: A. Michel, «Degas et son Modèle», *Mercure de France*, XXX, vol. CXXXI, enero-febrero de 1919, p. 624.

217, 12: P. Valéry, *Degas. Danse. Dessin*, cit., p. 1.205.

217, 15: *Ibid*, p. 1.204

217, 19: *Ibid*., p. 1.205

217, 20: P. Valéry, *Cahiers, 1894-1914*, edición de N. CeleyrettePietri y R. Pickering. Gallimard, París, vol. X: *1910-1911*, 2006, p. 23.

217, 25: P. Valéry, *Degas. Danse. Dessin*, cit., p. 1.205.

218, 1: *Ibid*, p. 1.227.

218, 2: *Loc. cit*.

218, 2: *Loc. cit*.

218, 9: *Ibid*., p. 1.224.

218, 15: Carta de B. Varchi a Bronzino y a Tribolo de mayo de 1539, Biblioteca Nazionale di Firenze, Magliabechiano, cod. VII, 730, ff. 15-16v.

218, 28: P. Valéry, *Degas. Danse. Dessin*, cit., p. 1.237.

218, 29: *Ibid*., p. 1.238.

218, 31: *Loc. cit*.

219, 3: *Ibid*., p. 1.240.

219, 6: Carta de E. Rouart a P. Valéry del 27 de septiembre de 1896, en J. Hytier, *Notes*, en P. Valéry, *Œuvres*, cit., p. 1.386.

219, 15: E. Jaloux, «Valéry romancier», *Le Divan*, XIV, 1922, p. 214.

219, 18: P. Valéry, *Degas. Danse. Dessin*, cit., p. 1.167.

219, 19: *Ibid*., p. 1.168.

219, 21: Carta de P. Valéry a A. Gide del 7 de febrero de 1896, en A. Gide-P. Valéry, *Correspondance 1890-1942*, edición de R. Mallet, Gallimard, París, 1955, p. 260.

226, 4: D. Halévy, *Degas parle*, cit., p. 201.

233, 12: *The Notebooks of Edgar Degas*, edición de T. Reff, Clarendon Press, Oxford, 1976, vol. I, p. 109.

233, 25: *Loc. cit.*

233, 29: *Loc. cit.*

234, 10: W. Sickert, «Degas», en *The Burlington Magazine*, vol. XXXI, noviembre 1917, p. 185.

236, 5: Carta de P. Poujaud a M. Guérin del 11 de julio de 1936, en E. Degas, *Lettres*, cit., p. 255.

237, 13: Ch. Baudelaire, «Lola de Valence», v. 4, en *Les Épaves*, cit., p. 168.

237, 16: *The Notebooks of Edgar Degas*, cit., p. 109.

237, 20: Carta de P. Poujaud a M. Guérin del 11 de julio de 1936, en E. Degas, *Lettres*, cit., p. 255.

238, 3: *Loc. cit.*

238, 18: S. Mallarmé, *Les Impressionnistes et Édouard Manet*, en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 464.

238, 22: *Loc. cit.*

238, 23: *Loc. cit.*

238, 27: *Loc. cit.*

239, 9: F. Fénéon, *Au-delà de l'impressionnisme*, edición de F. Cachin, Hermann, París, 1966, p. 104.

239, 24: D. Halévy, *Degas parle*, cit., p. 116.

239, 33: Carta de B. Morisot a E. Morisot del 23 de mayo de 1869, en *Correspondance*, edición de D. Rouart, Quatre CheminsÉditart, París, 1950, p. 31.

240, 26: D. Halévy, *Degas parle*, cit., p. 120.

240, 29: *Loc. cit.*

241, 3: Carta de E. Degas a E. Dobigny de 1869, en «Some Unpublished Letters of Degas», edición de T. Reff, *The Art Bu- lletin*, vol. L, 1968, p. 91.

241, 9: L. Halévy, *La Famille Cardinal*, Calmann Lévy, París, 1883, p. 36.

241, 12: *Ibid.*, p. 69.

242, 2: *Ibid.*, p. 188.

242, 17: L. Halévy, *Carnets*, Calmann-Lévy, París, 1935, vol. II, p. 128.

243, 2: L. Halévy, anotación del 1 de enero de 1882, en «Mes carnets - III. 1881-1882», *Revue des Deux Mondes*, CVIII, vol. XLIII, enero-febrero de 1938, p. 399.

243, 13: *Loc. cit.*

243, 32: F. Sévin, «Répertoire des mots de Degas», en *Degas à*

travers ses mots, en *Gazette des Beaux-Arts*, CXVII, vol. LXXXVI, julio-agosto de 1975, p. 45.

244, 13: L. Halévy, *Carnets*, cit., vol. I, p. 213.

244, 24: *Ibid.*, p. 212.

245, 20: *Ibid.*, p. 80.

245, 27: *Ibid.*, p. 167.

245, 28: *Loc. cit.*

245, 29: *Loc. cit.*

245, 32: *Ibid.*, p. 120.

246, 5: *Ibid.*, p. 99.

246, 8: *Ibid*, p. 98.

246, 10: J.-K. Huysmans, «Degas», en *Certains*, Tresse & Stock, París, 1889, p. 23.

246, 13: *Loc. cit.*

246, 16: *Loc. cit.*

246, 19: *Ibid.*, p. 24.

246, 25: F. Fénéon, «Les Impressionnistes en 1886», en *Œuvres plus que complètes*, edición de J. U. Halperin, Droz, Ginebra, 1970, vol. I, p. 30.

247, 2: P. Valéry, *Cahiers. 1894-1914*, cit., p. 23.

248, 1: D. Halévy, *Degas parle*, cit., p. 179.

248, 11: *Ibid.*, p. 140.

248, 12: *Loc. cit.*

248, 13: *Loc. cit.*

248, 14: A. Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, cit., p. 114.

248, 16: D. Halévy, *Degas parle*, cit., p. 180.

248, 25: *Ibid.*, p. 149.

248, 25: *Loc. cit.*

248, 29: *Ibid.*, p. 150.

250, 8: A. Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, cit., p. 121.

251, 14: D. Halévy, *Degas parle*, cit., p. 243.

251, 20: *Ibid.*, p. 222.

251, 28: K. Kraus, *Beim Wort genommen*, Kosel, Múnich. 1965, p. 341.

252, 4: É. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, cit., p. 71.

252, 8: Carta de É. Manet a H. Fantin-Latour de 1865, *loc. cit.*

252, 9: *Ibid.*, p. 72.

252, 15: *Loc. cit.*

252, 19: *Loc. cit.*

252, 26: T. Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre*, Floury, París, 1902, p. 36.

253, 2: G. Moore, *Confessions d'un Jeune Anglais*, Albert Savine, París, 1889, p. 110.

253, 8: Carta de É. Manet a H. Fantin-Latour de 1865, en É. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, cit., p. 72.

253, 10: E. y J. de Goncourt, *Journal*, cit., vol. II, p. 570.

253, 28: Carta de G. T. Robinson a S. Mallarmé del 19 de julio de 1876, en *Documents Stéphane Mallarmé*, edición de C. P. Barbier, Nizet, París, vol. I, 1968, p. 65.

253, 32: A. Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, cit., p. 283.

254, 7: Carta de S. Mallarmé a A. O'Shaughnessy del 19 de octubre de 1876, en *Correspondance*, edición de H. Mondor y L. J. Austin, Gallimard, París, vol. II, 1965, p. 130.

254, 12: S. Mallarmé, *Les Impressionnistes et Édouard Manet*, cit., p. 444.

254, 14: *Loc. cit.*

254, 16: *Ibid.*, p. 445.

254, 17: *Loc. cit.*

254, 18: *Loc. cit.*

254, 20: *Loc. cit.*

254, 21: *Ibid.*, p. 446.

254, 25: *Ibid.*, p. 460.

254, 29: *Ibid.*, p. 452.

254, 33: *Ibid.*, p. 454.

255, 5: F. Carco, *Le Nu dans la peinture moderne*, Crès, París, 1924, p. 33.

255, 7: G. Duthuit, *Renoir*, Stock, París, 1923, p. 29.

255, 13: A. Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, cit., p. 291.

255, 16: J. Renoir, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Gallimard, París, 1981, p. 220.

255, 19: S. Mallarmé, *Les Impressionnistes et Édouard Manet*, cit., p. 454.

255, 27: A. Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, cit., p. 105.

258, 6: F. Fénéon, *Œuvres*, Gallimard, París, 1948, p. 60.

259, 28: S. Mallarmé, *Les Impressionnistes et Édouard Manet*, cit., p. 468.

259, 34: *Ibid.*, p. 463.

260, 2: *Ibid.*, p. 461.

260, 6: *Ibid.*, p. 462.

261, 6: P. de Saint-Victor, «Salon de 1865», *La Presse*, 28 de mayo de 1865, p. 3.

261, 16: T. Gautier, «Salon de 1865», *Le Moniteur Universel*, 24 de junio de 1865, p. 3.

261, 18: *Loc. cit.*

261, 25: W. Bürger, «Salon de 1865», en *Salons. 1861 à 1868*. cit., p. 221.

261, 31: D. Halévy, *Degas parle*, cit., p. 159.

262, 11: A.-J.-B. Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris*, Hauman, Cattoir et Cie., Bruselas, 1836, p. 85.

262, 33: P. Valéry, *Triomphe de Manet*, en *Œuvres*, cit., p. 1.329.

262, 34: *Loc. cit.*

263, 2: Carta de G. Flaubert a L. Colet del 23 de enero de 1854, en *Correspondance*, vol. II, cit., p. 514.

264, 7: Ch. Baudelaire, «À celle qui est trop gaie», cit., p. 156.

264, 16: É. Zola, «Édouard Manet», en *Mon Salon - Manet - Écrits sur l'art*, Garnier-Flammarion, París, 1970, p. 95.

264, 20: S. Mallarmé, *Les Impressionnistes et Édouard Manet*, cit., p. 453.

264, 29: S. Mallarmé, «Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet», en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 412.

265, 1: E. Texier, *Tableau de Paris*, Paulin et Le Chevalier, París, vol. I, 1852, p. 47.

265, 5: S. Mallarmé, «Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet», cit., p. 411.

265, 6: *Loc. cit.*

265, 8: *Ibid.*, p. 412.

265, 11: *Loc. cit.*

265, 12: *Loc. cit.*

265, 14: *Loc. cit.*

265, 16: *Loc. cit.*

267, 15: *Ibid.*, p. 411.

267, 21: T. de Banville, «Édouard Manet», vv. 1-4, en *Nous Tous*, en *Œuvres poétiques complètes*, edición de P. J. Edwards, Champion, París, 1997, vol. VII, p. 81.

267, 25: Carta de B. Morisot a E. Morisot del 2 de mayo de 1869, en *Correspondance*, cit., p. 26.

268, 16: Carta de M.-J.-C. Morisot a B. Morisot de 1869, *ibid.*, p. 32.

269, 3: Carta de B. Morisot a E. Morisot, *ibid.*, p. 73.

270, 28: P. Valéry, *Triomphe de Manet*, en *Œuvres*, cit., p. 1.332.

270, 30: *Ibid.*, p. 1.333.

270, 31: *Loc. cit.*

271, 1: *Loc. cit.*

271, 2: P. Valéry, «Berthe Morisot», *ibid.*, p. 1.302.

272, 4: Carta de É. Manet a H. Fantin-Latour del 26 de agosto de

1868, en E. Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, cit., p. 102.

272, 7: *Ibid.*, p. 103.

272, 9: *Loc. cit.*

272, 23: Carta de Léon Koëlla-Leenhoff a A. Tabarant del 6 de diciembre de 1920, en N. Locke, *Manet and the Family Romance*, Princeton University Press, Princeton-Oxford, 2001, p. 191.

272, 24: *Loc. cit.*

273, 1: *Loc. cit.*

273, 3: *Loc. cit.*

273, 20: Carta de M.-J.-C. Morisot a B. Morisot del verano de 1871, en A. Higonnet, *Berthe Morisot, une biographie*, Adam Biro, París, 1989, p. 93.

275, 14: É. Zola, *Édouard Manet*, cit., p. 362.

275, 34: Carta de B. Morisot a E. Morisot de marzo de 1869, en *Correspondance*, cit., p. 25.

276, 7: F. Fénéon, *Les Impressionnistes en 1886*, cit., p. 29.

276, 11: H. Perruchot, *La Vie de Manet*, Hachette, París, 1959, p. 231.

277, 4: Carta de Ch. Baudelaire a C. Aupick del 11 de octubre de 1860, en *Correspondance*, cit., vol. II, p. 97.

277, 7: F. Fénéon, «Calendrier de Mars», *La Revue indépendante*, abril de 1888, en *Œuvres plus que complètes*, cit., p. 102.

277, 14: Ch. Baudelaire, «Le Monstre», v. 6, en *Les Épaves*, cit., p. 164.

277, 14: *Ibid.*, v. 7.

277, 16: F. Fénéon, «Calendrier de Mars», cit., p. 102.

280, 4: J.-K. Huysmans, *L'Art moderne*, Charpentier, París, 1883, p. 157.

280, 32: Carta de B. Morisot a E. Morisot del 30 de abril de 1883, en *Correspondance*, cit., p. 114.

280, 32: *Loc. cit.*

281, 1: F. Sévin, «Répertoire des mots de Degas», cit., p. 3.

282, 4: Carta de Ch. Baudelaire a T. Thoré del 20 de junio de 1864 [c.], en *Correspondance*, cit., vol. II, p. 386.

282, 27: M. Angoulvent, *Berthe Morisot*, Albert Morancé, París [1933], pp. 156-157.

283, 4: S. Mallarmé, *Divagations*, cit., p. 147.

283, 6: *Ibid.*, p. 148.

283, 12: Carta de B. Morisot a J. Manet del 1 de marzo de 1895, en *Correspondance*, cit., p. 184.

283, 13: *Ibid.*, p. 185.

283, 23: D. Halévy, *Degas parle*, cit., pp. 43-44.

283, 27: *Ibid.*, p. 44.

283, 30: P. Valéry, *Cahiers*, cit., p. 1.046.

284, 7: Nota de Ch. Collé de diciembre de 1763, en *Journal et mémoires (1748-1772)*, edición de H. Bonhomme, Firmin Didot, París, edición aumentada, 1868, vol. II, p. 325.

284, 8: *Loc. cit.*

284, 9: *Loc. cit.*

284, 16: M. Proust, *Du côté de chez Swann*, en *À la recherche du temps perdu*, edición de J.-Y. Tadié, Gallimard, París, vol. I, 1987, p. 328.

284, 17: M. Proust, *Le Côté de Guermantes, ibid.*, vol. II, 1988, p. 342.

284, 18: *Ibid.*, p. 505.

284, 21: *Loc. cit.*

284, 26: *Loc. cit.*

286, 3: A. Michel, *Degas et son Modèle*, cit., p. 463.

283, 4: *Loc. cit.*

283, 14: A. Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, cit., p. 135.

287, 1: H. Loyrette, *Degas*, Fayard, París, 1991, p. 447.

287, 16: *Ibid.*, p. 498.

287, 18: *Loc. cit.*

287, 20: D. Halévy, *Degas parle*, cit., pp. 152-153.

287, 21: P. Valéry, *Degas. Danse. Dessin*, cit., p. 1.176.

287, 32: P.-A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*, Plon, París, 1954, p. 9.

288, 4: D. Halévy, *Degas parle*, cit., p. 197.

288, 9: *Ibid.*, p. 189.

288, 11: *Loc. cit.*

288, 20: A. Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, cit., p. 136.

288, 27: *Loc. cit.*

288, 30: D. Halévy, *Degas parle*, cit., p. 192.

288, 32: *Loc. cit.*

289, 5: *Ibid.*, p. 191.

289, 12: *Ibid.*, pp. 192-193.

289, 19: *Ibid.*, p. 196.

289, 23: *Ibid.*, p. 200.

289, 25: *Ibid.*, p. 159.

289, 26: *Loc. cit.*

290, 3: *Ibid.*, p. 199.

290, 4: *Ibid.*, p. 202.

290, 16: *Ibid.*, p. 199.

293, 10: C. Milosz, *Milosz's ABC's*, trad. ingl. de M. G. Levine, Fa-

rrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2001, p. 56.

293, 16: Carta de Ch. Baudelaire a G. Charpentier del 20 de junio de 1863, en *Correspondance*, cit., vol. II, p. 307.

293, 19: Carta de A. Rimbaud a P. Demeny del 15 de mayo de 1871, en *Correspondance*, en *Œuvres complètes*, cit., p. 253.

294, 2: *Ibid.*, pp. 253-254.

294, 2: *Ibid.*, p. 254.

294, 15: J. Laforgue, «Baudelaire», en *Œuvres complètes*, edición de J.-L. Debauve, M. Dottin-Orsini, D. Grojnowski y P.-O. Walzer, L'Age d'Homme, Lausana, vol. III, 2000, p. 165.

294, 30: A. de Musset, «Rolla», vv. 1-4, en *Poésies complètes*, edición de M. Allem, Gallimard, París, 1957, p. 273.

295, 3: Ch. Baudelaire, «J'aime le souvenir de ces époques nues», v. 1, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 11.

293, 5: Carta de A. Rimbaud a P. Demeny del 15 de mayo de 1871, en *Correspondance*, cit., p. 253.

293, 8: A. de Musset, «Rolla», v. 3, cit., p. 273.

293, 16: J. Racine, *Phedre*, acto I, escena 1.

293, 19: Carta de A. Rimbaud a G. Izambard del 25 de agosto de 1870, en *Correspondance*, cit., p. 238.

293, 29: Carta de A. Rimbaud a T. de Banville del 24 de mayo de 1870, *ibid.*, p. 236.

293, 31: *Ibid.*, pp. 236-237.

296, 2: *Ibid.*, p. 236.

296, 11: *Loc. cit.*

296, 16: *Loc. cit.*

296, 17: *Loc. cit.*

296, 26: A. Rimbaud, «Sensation», vv. 1-4, en *Poésies*, en *Œuvres complètes*, cit., p. 6.

296, 28: *Ibid.*, v. 5.

296, 30: *Ibid.*, v. 6.

296, 33: *Ibid.*, v. 7.

297, 18: A.-M. de Chénier, *Poésies*, edición de H. de Latouche, Charpentier, París, 1840, p. 194.

297, 19: A. Rimbaud, «Soleil et chair», v. 4, en *Poésies*, cit., p. 6.

297, 25: *Ibid.*, vv. 10-11, p. 7.

297, 32: *Ibid.*, vv. 12-13.

298, 7: *Ibid.*, v. 29.

298, 12: *Ibid.*, v. 35.

298, 13: *Ibid.*, v. 36.

298, 15: *Ibid.*, v. 34.

298, 16: *Ibid.*, v. 36.

298, 24: *Ibid.*, v. 48, p. 8.
299, 1: *Ibid.*, v. 61.
299, 4: *Ibid.*, v. 65.
299, 5: *Ibid.*, v. 66.
299, 6: *Ibid.*, v. 42.
299, 7: *Ibid.*, v. 74, p. 9.
299, 12: *Ibid.*, v. 80.
299, 19: *Ibid.*, vv. 85-86.
299, 28: *Ibid.*, vv. 92-93.
300, 14: *Ibid.*, vv. 158-159, p. 11.
300, 31: *Ibid.*, v. 160.
301, 1: *Ibid.*, v. 161.
301, 9: *Ibid.*, vv. 162-164.
301, 15: *Ibid.*, v. 73, p. 9.
301, 24: S. Solmi, *Saggio su Rimbaud*, Einaudi, Turín, 1974, p. 11.
301, 25: *Loc. cit.*
301, 29: *Ibid.*, p. 5.
302, 1: *Ibid.*, p. 7.
302, 6: A. Rimbaud, «Les Poètes de sept ans», en *Poésies*, cit., p. 43.
302, 12: *Ibid.*, v. 4.
302, 12: *Ibid.*, v. 15, p. 44.
302, 14: *Ibid.*, v. 26.
302, 15: *Ibid.*, v. 31.
302, 16: *Ibid.*, vv. 31-33.
302, 22: *Ibid.*, v. 61, p. 45.
302, 26: *Ibid.*, v. 36, p. 44.
302, 26: *Ibid.*, v. 38.
302, 27: *Ibid.*, v. 37.
302, 29: *Ibid.*, vv. 40-41.
302, 30: *Ibid.*, v. 42.
302, 31: *Ibid.*, v. 43.
303, 10: S. Solmi, *Saggio su Rimbaud*, cit., p. 15.
303, 11: *Loc. cit.*
303, 24: *Loc. cit.*
303, 27: *Loc. cit.*
303, 29: *Loc. cit.*
303, 31: *Loc. cit.*
304, 6: J. Rivière, *Rimbaud*, Kra, París, 1930, pp. 32-33.
304, 15: A. Rimbaud, «Les Pauvres a l'église», v. 36, en *Poésies*, cit., p. 46.
304, 15: *Ibid.*, v. 13, p. 45.

304, 16: *Loc. cit.*

304, 17: A. Rimbuad, «Les Premières communions», v. 2, en *Poésies*, cit., p. 60.

304, 20: A. Rimbaud, «Les Chercheuses de poux», v. 8, en *Poésies*, cit., p. 65.

304, 21: *Ibid.*, v. 7.

304, 24: Ch. Baudelaire, «Le Voyage», v. 144, cit., p. 134.

305, 4: A. Rimbaud, «Le Bateau ivre», vv. 93-94, en *Poésies*, cit., p. 69.

305, 5: *Ibid.*, v. 95.

305, 11: F. Dostoievski, *Ricordi dal sottosuolo*, trad. it. de T. Landolfi, Adelphi, Milán, 1995, p. 13.

305, 17: *Ibid.*, p. 63.

305, 18: A. Rimbaud, *Une Saison en enfer*, cit., p. 93.

305, 19: *Ibid.*, p. 97.

305, 23: F. Dostoievski, *Ricordi dal sottosuolo*, cit., p. 18.

305, 30: A. Rimbaud, *Une Saison en enfer*, cit., p. 94.

306, 3: Carta de A. Rimbaud a su familia del 28 de septiembre, en *Correspondance*, cit., p. 402.

306, 5: *Loc. cit.*

306, 10: Carta de A. Rimbaud a su familia del 16 de noviembre de 1882, *ibid.*, p. 353.

306, 17: Carta de A. Rimbaud a su familia del 10 de septiembre de 1884, *ibid.*, p. 391.

307, 5: Carta de A. Rimbaud a M. Bautin del 30 de enero de 1881, *ibid.*, p. 324.

307, 9: Carta de A. Rimbaud a su madre [V. Cuif] del 8 de diciembre de 1882, *ibid.*, p. 356.

307, 13: Carta de A. Rimbaud a su familia del 14 de abril de 1885, *ibid.*, p. 398.

307, 22: *Ibid.*, p. 399.

308, 10: Carta de A. Rimbaud a Ilg del 25 de junio de 1888, *ibid.*, p. 496.

308, 18: *Loc. cit.*

308, 21: Carta del cónsul de Francia en Massaua [A. Merciniez] al cónsul de Adén [É. de Gaspary] del 5 de agosto de 1887, *ibid.*, p. 429.

308, 23: *Loc. cit.*

308, 26: Carta del cónsul de Francia en Massaua [A. Merciniez] al marqués Grimaldi-Régusse, *loc. cit.*

308, 28: Carta de A. Rimbaud a su familia del 23 de agosto de 1887, *ibid.*, p. 441.

309, 7: Carta de A. Rimbaud a su hermana [I. Rimbaud] del 24 de

junio de 1891, *ibid.*, p. 672.

309, 16: Carta de A. Rimbaud al ras Mekonen del 30 de mayo de 1891, *ibid.*, p. 668.

309, 19: Carta de A. Rimbaud a su hermana [I. Rimbaud] del 10 de julio de 1891, *ibid.*, p. 681.

309, 25: Carta de A. Rimbaud a su hermana [I. Rimbaud] del 24 de junio de 1891, *ibid.*, p. 673.

309, 29: Carta de I. Rimbaud a su hermano [A. Rimbaud] del 30 de junio de 1891, *ibid.*, p. 676.

309, 34: Carta de I. Rimbaud a su madre [V. Cuif] del 28 de octubre de 1891, *ibid.*, p. 704.

310, 9: *Ibid.*, p. 705.

311, 2: Carta de A. Rimbaud a su madre [V. Cuif] y a su hermana [I. Rimbaud] del 18 de mayo de 1889, *ibid.*, p. 543.

315, 2: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 24 de febrero de 1859, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 555.

316, 14: Carta de Ch. Baudelaire a Ch.-A. Sainte-Beuve del 1 de julio de 1860, *ibid.*, vol. II, p. 56.

316, 20: *Loc. cit.*

317, 25: Ch.-A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, Michel Lévy Frères, París, vol. I, 1863, p. 384.

318, 2: *Ibid.*, p. 390.

318, 4: *Ibid.*, p. 388.

318, 6: *Ibid.*, p. 391.

318, 10: *Loc. cit.*

318, 19: *Loc. cit.*

318, 29: *Ibid.*, p. 392.

318, 33: *Loc. cit.*

319, 4: *Loc. cit.*

319, 8: *Ibid.*, p. 403.

319, 14: *Ibid.*, p. 395.

319, 17: *Loc. cit.*

319, 24: *Ibid.*, p. 391.

319, 26: T. Gautier, *Charles Baudelaire*, cit., p. 197.

320, 3: Ch.-A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, vol. I, cit., p. 397.

320, 11: *Ibid.*, pp. 397-398 .

320, 23: *Ibid.*, p. 398.

320, 32: *Loc. cit.*

321, 23: *Loc. cit.*

322, 7: *Loc. cit.*

322, 11: *Loc. cit.*

322, 19: *Ibid.*, p. 391.

323, 9: *Ibid.*, p. 398.

323, 22: *Ibid.*, pp. 398-399.

324, 11: G. de Nerval, *Aurélia*, en *Œuvres complètes*, cit, pp. 743-744.

324, 16: Ch.-A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, vol. I, cit., p. 398.

324, 28: Carta de Ch. Baudelaire a A. Poulet-Malassis del 1 de octubre de 1865, en *Correspondance*, cit., vol. II, p. 532.

324, 29: *Loc. cit.*

324, 30: *Loc. cit.*

325, 3: Carta de Ch. Baudelaire a Ch.-A. Sainte-Beuve del 3 de septiembre de 1865, *ibid.*, p. 529.

325, 18: G. Flaubert, *Salammbô*, en *Œuvres*, edición de A. Thibaudet y R. Dumesnil, Gallimard, París, p. 718.

325, 20: Ch.-A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, Calman Lévy, Paris, vol. IV, 1885, p. 45.

325, 28: G. Flaubert, *Salammbô*, cit., p. 718.

326, 1: Ch.-A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, vol. IV, cit., pp. 45-46.

326, 5: G. Flaubert, *Salammbô*, cit., p. 718.

326, 16: Ch. Baudelaire, «*Madame Bovary* par Gustave Flaubert» en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 80.

326, 17: Ch.-A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, vol. IV, cit., p. 93.

327, 5: Polibio, *Historias*, I, 88.

327, 6: Ch.-A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, vol. IV, cit., p. 35.

327, 7: *Ibid.*, p. 34.

327, 16: Carta de G. Flaubert a J. Duplan del 29 de marzo de 1863, en *Correspondance*, cit., vol. III, 1991, p. 314.

327, 19: G. Flaubert, *Salammbô*, cit., p. 829.

327, 22: Carta de Ch. Baudelaire a Ch.-A. Sainte-Beuve del 3 de septiembre de 1865, en *Correspondance*, cit., vol. II, p. 529.

328, 4: G. Flaubert, *Madame Bovary*, en *Œuvres*, cit., p. 349.

328, 11: G. Flaubert, *Salammbô*, cit., pp. 869-870.

328, 19: Ch. Baudelaire, «*Madame Bovary* par Gustave Flaubert», cit., p. 83.

328, 20: *Loc. cit.*

328, 22: *Ibid.*, p. 84.

328, 29: Carta de G. Flaubert a Ch.-A. Sainte-Beuve del 23-24 de diciembre de 1862, en *Correspondance*, vol. III, cit., p. 284.

328, 31: *Ibid.*, p. 277.

328, 33: *Loc. cit.*

329, 3: *Loc. cit.*

329, 4: Ch.-A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, vol. IV, cit., p. 72.

329, 19: G. Flaubert, *Salammbô*, cit., pp. 881-82.

329, 29: Ch.-A. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, vol IV, cit., p. 71.

330, 5: Carta de G. Flaubert a Ch.-A. Sainte-Beuve del 23-24 de diciembre de 1862, en *Correspondance*, vol. III, cit., p. 285.

330, 15: Ch.-A. Sainte-Beuve, «*Madame Bovary* par Gustave Flaubert», en *Causeries du Lundi*, cit., vol. XIII, s.d., p. 362.

330, 16: *Loc. cit.*

330, 20: Ch.-A. Sainte-Beuve, «M. de Stendhal», *ibid.*, vol. IX, s.d., p. 335.

331, 3: *Loc. cit.*

331, 30: Ch.-A. Sainte-Beuve, «*Madame Bovary* par Gustave Flaubert», cit., p. 362.

332, 25: Ch.-A. Sainte-Beuve, «M. de Stendhal», cit., pp. 314-315.

333, 11: E. M. Cioran, «Joseph De Maistre», en *Exercices d'admiration*, Gallimard, París, 1986, p. 13.

333, 14: *Ibid.*, p. 68.

333, 19: *Ibid.*, p. 67.

334, 18: Nota de Ch.-A. Sainte-Beuve al gabinete de Napoleón III del 31 de marzo de 1856, en *Papiers secrets et correspondance du Second Empire*, edición de A. Poulet-Malassis, Auguste Ghio, París, 3.ª edición, 1873, pp. 418-419.

334, 23: A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France*, cit., p. 94.

334, 32: Carta de G. Flaubert a M. Du Camp del 13 de octubre de 1869, en *Correspondance*, cit., vol. IV, 1998, p. 111.

335, 1: Carta de Ch. Baudelaire a Ch. Asselineau del 24 de febrero de 1859, en *Correspondance*, cit., vol. I, p. 554.

335, 8: J.-A. Barbey d'Aurevilly, *Les Quarante médaillons de l'Académie*, Dentu, París, 1864, p. 9.

335, 20: *Ibid.*, p. 127.

335, 28: *Ibid.*, p. 130.

336, 1: M. Proust, «Préface de *Tendres Stocks*», en *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 607.

336, 9: Dedicatoria de M. Proust a A. France de mediados de noviembre de 1913, en M. Proust, *Correspondance*, edición de P. Kolb, *Plon*, París, vol. XII: *1913*, 1984, p. 316.

336, 10: M. Proust, «Préface de *Tendres Stocks*», cit., p. 606.

336, 12: *Loc. cit.*

336, 29: *Ibid.*, p. 612.

337, 8: M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 211.

337, 34: M. Proust, «Préface de *Tendres Stocks*», cit., p. 612.

338, 16: M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 221.

338, 22: M. Proust, «Préface de *Tendres Stocks*», cit., p. 613.

338, 25: *Loc. cit.*

338, 30: *Ibid.*, p. 614.

338, 32: *Loc. cit.*

339, 1: M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, cit., p. 216.

339, 3: *Loc. cit.*

339, 10: *Ibid.*, p. 211.

339, 11: *Ibid.*, p. 212.

339, 12: *Loc. cit.*

339, 20: *Ibid.*, p. 309.

339, 22: F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1882-1884*, en *Sämtli- che Werke*, cit., vol. X, p. 238, fr. 7[7].

339, 26: M. Proust, «Préface de *Tendres Stocks*», cit., p. 614.

340, 8: M. Proust, *Albertine disparue*, en *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. IV, 1989, p. 7.

340, 28: M. Proust, *Le Temps retrouvé*, en *ibid.*, p. 474.

340, 28: M. Proust, «Préface de *Tendres Stocks*», cit., p. 614.

340, 31: M. Proust, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 475.

341, 7: *Ibid.*, p. 477.

341, 13: *Ibid.*, p. 476.

342, 11: J.-J. Lefrère, *Isidore Ducasse*, Fayard, París, 1998, p. 635.

342, 13: *Loc. cit.*

342, 19: Carta de V. Hugo a Ch. Baudelaire del 6 de octubre de 1859, en *Lettres à Charles Baudelaire*, cit., p. 188.

342, 21: Ch. Baudelaire, «Le Voyage», v. 144, cit., p. 134.

342, 28: J. Laforgue, «Baudelaire», cit., p. 161.

342, 29: *Loc. cit.*

342, 31: *Ibid.*, p. 162.

343, 1: *Loc. cit.*

343, 7: *Ibid.*, p. 164.

343, 10: *Ibid.*, p. 168.

343, 14: *Ibid.*, p. 171.

343, 19: *Ibid.*, pp. 173-174.

343, 21: *Ibid.*, p. 180.

343, 21: *Ibid.*, p. 166.

343, 26: R. Balzen, *Note sensa testo*, en *Scritti*, edición de R. Calasso, Adelphi, Milán, 1984, p. 230.

344, 1: J. Laforgue, «Baudelaire», cit., p. 178.

344, 8: *Ibid.*, p. 165.

344, 12: *Loc. cit.*

344, 23: *Ibid.*, p. 178.

344, 23: *Loc. cit.*

344, 24: *Ibid.*, p. 179.

344, 31: *Ibid.*, p. 172.

345, 6: P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Plon, París, edición definitiva con apéndices añadidos, 1901, vol. I, p. 20.

345, 13: *Loc. cit.*

345, 18: Carta de F. Nietzsche a C. Fuchs [probablemente de mediados de abril de 1886], en *Sämtliche Briefe, Kritische Studiensausgabe*, edición de G. Colli y M. Montinari, dtvde Gruyter, Berlín-Múnich, Berlín-Nueva York, vol. VII, p. 177.

345, 20: P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, cit., p. 20.

345, 26: F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, cit., p. 404, fr. 15[6].

345, 32: F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1882-1884*, cit., p. 646, fr. 24[6].

345, 32: P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Lemerre, París, 1833, p. 25.

346, 13: Carta de F. Nietzsche a C. Fuchs [probablemente de mediados de abril de 1886], en *Sämtliche Briefe*, cit., vol. VII, p. 177.

346, 21: F. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, en *Sämtliche Werke*, cit., vol. VI, p. 28.

346, 22: F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1882-1884*, cit., p. 646, fr. 24[6].

346, 23: F. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, cit., p. 28.

346, 29: P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, ed. Plon, cit., p. 19.

347, 3: *Loc. cit.*

347, 6: F. Nietzsche, *Ecce homo*, en *Sämtliche Werke*, cit., vol. VI, p. 264.

347, 8: *Loc. cit.*

347, 18: P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, ed. Plon, cit., p. 22.

347, 20: *Loc. cit.*

347, 21: *Ibid.*, p. 21.

347, 23: *Ibid.*, p. 24.

347, 30: *Ibid.*, p. 23.

347, 31: *Loc. cit.*

348, 7: F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, cit., p. 9, fr. 11[1].

348, 15: *Ibid.*, p. 12, fr. 11[10].

348, 17: *Ibid.*, p. 13, fr. 11[10].

348, 20: *Ibid.*, p. 12, fr. 11[10].

348, 24: *Ibid.*, p. 15, fr. 11[24].

349, 2: Ch. Baudelaire, «L'Invitation au voyage», vv. 13-14, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 53.

349, 8: T. S. Eliot, *Essays Ancient and Modern*, Faber and Faber, Londres, 1936, p. 71.

350, 2: T. Gautier, *Baudelaire*, edición de J.-L. Steinmetz, Le Castor Astral, Pantin, 1991, pp. 45-46.

350, 15: T. Gautier, *Charles Baudelaire*, cit., p. 241.

351, 2: Ch. Baudelaire, «Notes nouvelles sur Edgar Poe», en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 319.

351, 19: M. Nordau, *Entartung*, Carl Duncker, Berlín, vol. I, 1892, p. VII.

351, 29: *Ibid.*, vol. II, 1893, p. 88.

352, 6: Carta de S. Mallarmé a H. Cazalis del 28 de abril de 1866, en *Œuvres complètes*, vol. I, cit. p. 697.

352, 17: Carta de Ch. Baudelaire a C. Mendès del 29 de marzo de 1866, en *Correspondance*, cit., vol. II, p. 630.

352, 22: *Loc. cit.*

352, 23: Ch. Baudelaire, «Bien loin d'ici», v. 14, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 145.

352, 32: Carta de Ch. Asselineau a A. Poulet-Malassis del 6 o 7 de septiembre de 1867, en E. Crépet, *Charles Baudelaire*, cit., p. 246.

353, 2: F. Porché, *Baudelaire. Historie d'une âme*, Flammarion, París, 1944, p. 484.

353, 15: Carta de C. Aupick a Ch. Asselineau del 10 de junio de 1869, *ibid.*, p. 485.

353, 23: Ch. Baudelaire, «Chant d'automne», v. 7, en *Les Fleurs du mal*, cit., p. 57.

353, 24: *Ibid*, v. 9.

353, 29: A. France, «Charles Baudelaire», en *La Vie littéraire*, Calmann-Lévy, vol. III, 1891, p. 23.

Desde el principio, este libro, como antes *El rosa Tiepolo*, estuvo acompañado por las luminosas conversaciones con Claudio Rugafiori. Federica Ragni lo llevó desde el manuscrito a las pruebas de imprenta. Magdalena Buri ha contribuido con eficacia a la corrección final. Ena Marchi y Giorgio Pinotti han revisado sabiamente los textos franceses. Paolo Rossetti ha supervisado las diversas etapas de la compaginación. A todos ellos, mi gratitud.

52. Horace Vernet, *Frontispicio para un catálogo de sombreros para señora*, pluma y tinta, y acuarela, c. 1810-1818